



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Pisanie doświadczenia : Poetologia i podmiotowość w twórczości Aleksandra Wata i Leo Lipskiego

Author: Paweł Paszek

Citation style: Paszek Paweł. (2017). Pisanie doświadczenia : Poetologia i podmiotowość w twórczości Aleksandra Wata i Leo Lipskiego. Praca doktorska. Katowice: Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

UNIwersytet Śląski
Wydział Filologiczny
Instytut Nauk o Kulturze
i Studiów Interdyscyplinarnych

Paweł Paszek

Pisanie doświadczenia

Poetologia i podmiotowość

w twórczości Aleksandra Wata i Leo Lipskiego

ROZPRAWA DOKTORSKA NAPISANA POD KIERUNKIEM

DR. HAB. LESZKA ZWIERZYŃSKIEGO

Katowice 2017

SPIS TREŚCI

WSTĘP	4
DOŚWIADCZENIE TWÓRCZE I POETOLOGIA W NOWOCZESNOŚCI	12
PODMIOT. NOWOCZESNOŚĆ. JĘZYK	12
POETOLOGIA.....	16
ALEKSANDER WAT	26
LEO LIPSKI	29
CZYTANIE ZORIENTOWANEGO NA PISANIE	32
ALEKSANDER WAT: POETOLOGIA EPISTEMOLOGICZNA	35
DOŚWIADCZENIE PIERWSZE: JA Z JEDNEJ STRONY I JA Z DRUGIEJ STRONY MEGO MOPSOŻELAZNEGO PIECYKA	35
TYTUŁ.....	35
MOTTA.....	44
GENOLOGICZNA NIEROZSTRZYGALNOŚĆ.....	52
HIC HABITAT FELICITAS.....	70
IMIĘ WŁASNE. IMIĘ OBCE	74
JĘZYK OBIEKTU	89
PRINCIPIUM INDIVIDUATIONIS	95
AUTOPORTRET	104
WY-TROPIENIE PODMIOTU.....	109
FORMA PŁASKA. DYGRESYJE	116
SUMBOLONICZNY PODMIOT	121
TENEBRAE	129
DOŚWIADCZENIE DRUGIE: <i>PIEŚNI WĘDROWCA</i>	144
PRELUDIUM.....	144
KAMIEŃ I ŻYCIE	154
KAMIEŃ I ŚWIAT	157
KAMIEŃ W JĘZYKU ŻYCIA	163
NA KRAWĘDZI SNU	176
PODMIOT: OD BYŁEM DO JESTEM.....	179
ROZKOSZNY BŁĘKIT I ŚCIERWO KAMIENNE.....	195
W TROSCE O REALNOŚĆ RZECZY.....	213
RAZEM PRZY KLAROWNYM TRUNKU.....	226
PISANIE CIAŁA.....	239

LEO LIPSKI. POETOLOGIA AKSJOLOGICZNA	256
DOŚWIADCZENIE PIERWSZE: EGOTYKI JAKO METODA „JA”	268
PISANIE ŻYCIA OSŁABIONEGO.....	268
DOŚWIADCZENIE DRUGIE: <i>NIESPOKOJNI</i> . PISANIE PAMIĘCI. PISANIE ŻYCIA.....	302
TYŁEM DO PRZYSZŁOŚCI	302
KADISZ, CZYLI PRZECIW ACEDII	303
DEBIUT POST MORTEM	305
PISANIE AD INITIUM	308
„...ZE SŁÓW, ZE ZDAŃ ŻYCIE...”	312
PISANIE AD INFINITIUM.....	322
PISANIE DOŚWIADCZENIA. REKAPITULACJA	329
PISANIE RANY	329
POST TENEBRAS SPERO LUCEM	335
BIBLIOGRAFIA.....	338
STRESZCZENIE.....	347
SUMMARY	348

WSTĘP

Piszę. Piszę o tym, że piszę. W myśli widzę siebie piszącego o tym, że piszę, i mogę także ujrzeć sobie samego siebie piszącego, a także oglądającego siebie podczas pisania. I widzę siebie piszącego, i przypominam sobie siebie, jak oglądam się sam we wspomnieniu, że pisałem, że piszę, widząc siebie piszącym, że pamiętam, iż widziałem siebie, jak pisałem, i że pisałem, iż piszę, że pisałem.

Salvador Elizondo¹

Literatura jest doświadczeniem. Słowa te są parafrazą jednego ze zdań, jakie w swym pamiętniku zapisuje Malte-Laurids Brigge. Fikcyjna postać stworzona przez Rainera M. Rilkego, uważana za porte-parole poety, rzecz wyraża następująco: „Poezje nie są bowiem, jak ludzie sądzą, uczuciami (uczucia miewa się dość wcześnie) — są doświadczeniami”². Przywołanie słynnej formuły przypisanej przez Rilkego swojemu bohaterowi chcielibyśmy potraktować jako swoiste motto dla naszych rozważań. Oczywiście stwierdzenie, że literatura jest doświadczeniem, jest stwierdzeniem ogólnym, które wymaga doprecyzowania. Prawdą jest, że każda próba opowieści o splocie literatury i doświadczenia jest próbą opowieści o literaturze w ogóle. Mimo to tematem naszej pracy uczyniliśmy właśnie doświadczenie. Choć rzecz jasna, co wynika zresztą pośrednio z tytułu, nie będziemy zajmować się doświadczeniem jako takim. Chodzi o szczególne doświadczenie pisania, doświadczenie literackie innymi słowy. Ono także zyskuje pewne ramy – są nimi wyrażone w podtytule kwestie podmiotowości i poetologii.

Nim jednak przejdziemy do krótkiego przedstawienia zawartości pracy, chcemy przedstawić jeszcze krótką refleksję natury ogólnej, dotyczącą statusu doświadczenia jako pisanie i pisanie jako doświadczenia. Należy od razu wyróżnić trzy podstawowe wymiary tej

¹ S. Elizondo, *Grafograf*, w: M. V. Llosa, *Ciotka Julia i skryba*, przeł. D. Rycerz, Kraków 1983, s.5.

² R. M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1958, s. 29. Zdanie to w interesujący sposób komentuje Maurice Blanchot: „Tego, kto poświęca się dziełu, przyciąga ono do punktu, w którym znosi próbę własnej niemożliwości. Wówczas dzieło staje się doświadczeniem, lecz cóż znaczy to słowo? W jednym z fragmentów *Maltego* Rilke powiada, że „wiersze nie są uczuciami, lecz doświadczeniami. Gwoli jednej strofy trzeba wiele miast zobaczyć, ludzi i rzeczy...”. Rilke nie chce przy tym powiedzieć, że wiersz to wyraz bogatej osobowości, zdolnej do życia i różnych przeżyć. Wspomnienia są niezbędne, ale tylko po to, by je zapomnieć, by w zapomnieniu, w ciszy głębokiej przemiany narodziło się u kresu słowo, pierwsze słowo wiersza. Doświadczenie oznacza tu kontakt z byciem, odnowienie w tym kontakcie samego siebie, oznacza próbę, która jednak pozostaje nieokreślona”. Zob. M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, przekł. i posł. T. Falkowski, Warszawa 2016, s.93.

podwójnej perspektywy: po pierwsze, wskazuje ona na ogólną myśl, że początek pisania jako takiego tkwi w doświadczeniu; po drugie, zakłada możliwość pojmowania podmiotowości jako współbędącej, współistniejącej wraz z tekstem, który jest przez nią stwarzany, ujawnia wielopoziomowe z nim związki o charakterze relacyjnym, do tego stopnia, że możliwe jest również stwierdzenie odwrotne – to tekst stwarza podmiotowość (to oczywiście wynika wprost z samej „natury” literatury, nie jest ona tylko poręczycielką doświadczenia, jest także jego doręczycielką); po trzecie, kategoria doświadczenia, tu już uściślijmy, doświadczenia nowoczesnego³, podkreśla fundamentalne cechy tego, co można określić procesem twórczym będącym przecież w nowoczesności jednym z głównych, wielkich tematów dzieł literackich i sztuki w ogóle.

Nadanie doświadczeniu wartości podstawowej dla pisania jest w istocie związaniem słowa z tym, który najpierw doświadcza, a następnie świadczy o tym w językowej artykulacji. Spoglądamy zatem na podmiot, który wyraża w intersubiektywnej strukturze języka jednostkowe i indywidualne przeżycie, jednocześnie uwzględniając, że status przeżycia, czy doświadczenia, zyskuje już to samo wyrażanie. Wskazana w podtytule podmiotowość, rzecz jasna, odnosi do angażującej się w dzieło osoby, do partycypującej świadomości. W naszym wypadku w grę wchodzi oczywiście nowoczesne rozumienie podmiotu, takie, które przede wszystkim akcentuje jego nieesencjonalistyczny status. Nowoczesne *subjectum* jest niepewne

³ Kategoria doświadczenia, w dyskursie podejmującym problemy nowoczesności i później nowoczesności, oczywiście nie jest neutralna, sprawia wiele kłopotów w przypadku próby ujednolicenia jej znaczenia czy wyprowadzenia definicji ogólnej. Obszar pola semantycznego „doświadczenia” jest ogromny, jeśli postarać się o zakreślenie punktów centralnych należałoby wskazać, że znaczenia doświadczenia oscylują wokół takich pojęć jak „próba”, „doznanie”, „dowodzenie”, „eksperyment”, „wiedza”, ale także ważne jest tutaj pojęcie „świadczenia” i „świadectwa”. Niemieckie *Erfahrung* odnosi do charakteru procesualnego, natomiast we francuskim (*expérience*) i angielskim (*experience*), oprócz wyżej wskazanych, uwidacznia się także kwestia przekroczenia wynikającego z łacińskiego podstawy *experior* i *experimentum*. Kwestie powyższe poddane są skrupulatnej analizie w pracy Martina Jaya *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat* (przeł. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008). Interesujące sugestie na temat kategorii doświadczenia przedstawia w „późnym” okresie swej filozoficznej twórczości Jacques Derrida (przede wszystkim mamy na myśli *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, przeł. P.-A. Brault, M. Naas, Chicago 1993; ale także *Points... Interviews, 1974–1994*, przeł. P. Kamuf i in., Stanford 1995, s.197–215). Obszernie przedstawia powyższą kwestię Anna Burzyńska w pracy *Dekonstrukcja, polityka i performatyka* (Kraków 2013, s. 489–617). Interesujące są też swoiste medytacje Maurice’a Blanchota nad doświadczeniem i jego związkiem z literaturą zawarte w jego dziele *Przestrzeń literacka*, przede wszystkim w VII części zatytułowanej *Literatura i źródłowe doświadczenie* (przeł. T. Falkowski, Warszawa 2016, s. 249–298). Zob. też R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012; B. Skarga, *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005, s. 119–157; V. Turner, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005; *Antropologia doświadczenia*, pod red. V. Turnera, E. Brunera, przeł. E. Klekot, A. Szurek, Kraków 2011.

i osłabione, tkwiące w relacjach ze światem, jak i z samym sobą wyłącznie zapośredniczonych przez znaczące struktury języka⁴.

Stanowi to najbardziej ogólne założenie, na którym opiera się temat naszej pracy. Literatura ujęta w takie perforowane, nieszczelne ramy nie jest zamkniętym hermetycznie opakowaniem sensu, jest raczej polem wymiany i korespondencji, nieustannie splatanym węzłem⁵ oraz – niczym sonorystyczna partytura – otwartym, dynamicznym zapisem antropologicznego doświadczenia.

Swego rodzaju definicyjne rozprężenie na poziomie deskryptywnych sformułowań należałoby w dyskursie podejmującym problem doświadczania uznać za osobiwy atut. Zezwala bowiem na czytanie znaczeń nie tylko w profilu schematycznej kolokacji teorii i ustalonej metody, ale także w ramach bardziej idiomatycznej praktyki lekturowo-badawczej⁶. Można powiedzieć, że stanowi to swego rodzaju wypatrywanie w dziele literackim „znaków

⁴ Historię nowoczesnego podmiotu i jego nieodwołalnej obecności w literaturze przedstawia Joseph Hillis Miller w syntezy wprowadzeniu w kwestię literatury w swej niewielkiej choć interesującej pracy zatytułowanej bezpretensjonalnie *O literaturze*. „Poczynając od Kartezjańskiego *cogito* – pisze Hillis Miller – wraz z wynalezieniem tożsamości, świadomości i jaźni w rozdziale 27. księgi II *Rozważań dotyczących rozumu ludzkiego* Locke’a, przez suwerenne *ja* albo *Ich* u Fichtego, przez świadomość absolutną u Hegla, przez *ja* jako narzędzie woli mocy u Nietzschego, przez *ego* jako jeden z elementów podmiotowości u Freuda, przez fenomenologiczne *ego* u Husserla, przez *Dasein* Heideggera (wymierzone jawnie przeciwko *ja* u Kartezjusza, ale jednak będące zmodyfikowaną postacią podmiotowości), przez *ja* jako podmiot wypowiedzi performatywnych (takich jak „przysięgam”, „zakładam się”) w teorii aktów mowy J. L. Austina i innych, do podmiotu rozumianego nie jako coś obalonego, ale jako problem do przebadania w myśli dekonstrukcyjnej i postmodernistycznej – cały okres świetności literatury uzależniony był od takiej lub innej idei jaźni [*self*] jako samoświadomego i odpowiedzialnego podmiotu [*agent*]. Nowoczesne *ja* można obciążyć odpowiedzialnością za to, co mówi, myśli i robi, włączając i to, co robi, pisząc dzieła literackie”. Zob. J. Hillis Miller, *O literaturze*, tłum. K. Hoffman, Poznań 2014, s.17-18. Por. Tenże, *On Literature*, London and New York (Taylor & Francis e-Library) 2004, s.6-7.

⁵ Por. R. Nycz, dz. cyt., s. 292–294.

⁶ Kwestia praktyki badawczej, czy też praktykowanej teorii w formie „oligoptrycznego spojrzenia” czy „nowej idiografii”, są przedstawione odpowiednio: w pracy Ewy Rewers *Praktyka jako badanie. Nowe metodologie w humanistyce* (artykuł Rewers pochodzi z antologii *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, pod red. A. Legeżyńskiej, R. Nycza, Warszawa 2012, s. 43–61) i w książce Dariusza Czai *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe* (Kraków 2013). Krakowski badacz szczególnie interesująco opisuje w swej książce pomysł „nowych ideografii”: „Zacznijmy od nazwy. Jak widać, wolę mówić raczej o »idiografii« niż o »idiografizmie« (jako swoiście naukowej nieomal sformalizowanej metodzie mającej swoje reguły zastosowania). W pojęciu tym ważne są obydwa greckie człony: *idios* – odnoszące się do swoistości, osobności, pojedynczości rozpatrywanego fenomenu i *graphein* – odnoszące się nie tylko do opisu, jak to zwyczajowo się robi, ale zwracające także uwagę na rolę i poznawczy wymiar samego opisywania (pisanie). Współczesne idiografie – tak jak je tu rozumiem – mają kwalifikację »nowe«, bo z całą pewnością nie są (i nie chcą być) kalką dawnych idiografizmów. Nie pretendują bowiem ani do naukowości, ani do metodologicznej ścisłości. Sytuują się raczej w przestrzeni »pomiędzy«. Są czymś pomiędzy artystyczną intuicją i racjonalną schematyzacją. Mówiąc krótko: syntezą poznania artystycznego i pojęciowego” (s. 42).

szczególnych” ludzkiego jawienia się w świecie, wyszukiwania ekspresji wydarzenia życia i momentu Diltheyowskiego *Erlebnis*⁷.

Kwestia doświadczenia to jeden z głównych problemów krążących wokół centrum antropologicznego rozeznania nowoczesności. Nie wydaje się, aby istniała szczególna potrzeba uzasadniania tej tezy. Wystarczy powołać się na ilość publikacji na gruncie polskich badań z kręgu antropologicznego literaturoznawstwa, jakie pojawiły się w ostatnim dwudziestoleciu, w których dyskurs związany z doświadczeniem jest jeśli nie kluczowy to z całą pewnością węzłowy. Chcemy też na wstępie podkreślić, że w bliskości naszych rozważań pozostaje nieustannie propozycja „poetyki doświadczenia” sformułowana przez Ryszarda Nycza. Badacz, podsumowując swoje przedsięwzięcie, wskazuje, że „poetyka doświadczenia” byłaby, mówiąc ogólnie, przede wszystkim „[...] wydobywaną z praktyki pojetycznej wiedzą o technikach (czy kuchni) tej cudownej destylacji (określenia Schulza) doświadczenia w literaturę, destylacji, która jest zarazem zagadkowym hieroglificznym świadectwem nierozzerwalnej więzi doświadczenia z literaturą”⁸. W bezpośrednim związku z powyższym pozostaje wykorzystana przez nas kategoria poetologii, która przedstawia się w naszym rozumieniu jako właśnie swoista wiedza i szczególne rozumienie konstytuujące się procesualnie niejako wraz z powstającym tekstem, innymi słowy to wyłaniania w akcie twórczym wiedza i samowiedza podmiotu związanego ze swoim tekstem (kwestie bezpośrednio związane z poetologią, z jej nazwą i rozumieniem rozwijamy w pierwszym rozdziale).

Krótkiego wyjaśnienia wymaga również sam tytuł – pisanie doświadczenia. Chcieliśmy w tej formule zawrzeć pewną dozę niejednoznaczności. Pisanie doświadczenia chcemy rozumieć jednocześnie bardziej dynamicznie i bardziej statycznie. Wersja dynamiczna zakładałaby, że sam proces pisania literackiego stanowi szczególne doświadczenie, które w naszym przypadku angażuje wymiar egzystencjalny piszącego. Jednocześnie tak rozumiane pisanie może być po prostu stwarzaniem doświadczenia, co również staramy się pokazać na wybranych przez nas przykładach. Inaczej mówiąc, w tej wersji pisanie staje się niejako równoległe, tożsame z doświadczeniem. W przypadku drugim, bardziej statycznym, pisanie doświadczenia to przepisywanie, zapisywanie czy organizacja tego, co już doświadczone. W tym wypadku w grę wchodzi próby świadczenia przeszłości i

⁷ Zob. W. Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2004, s. 29, 120, 174, 234, 208.

⁸ R. Nycz, dz. cyt., s. 149.

próby organizacji pamięci w domenie językowo-tekstowej. Podkreślić należy, że te dwie, przedstawione w ogromnym skrócie, szkicowo-modelowe wersje, w realizacjach literackich często występują jednocześnie, splatają się i korespondują ze sobą.

Oczywiście wszystko to, co sygnalizujemy, wiąże się z przyjętą przez nas, niejako uprzednio wobec tego wszystkiego, koncepcją dzieła literackiego, tudzież literatury po prostu. Mamy tu przede wszystkim na myśli czynnościową koncepcję tekstu, o której wspomina Ryszard Nycz – tekst staje się wedle takiego ujęcia nie tyle medium, ile mediatorem, żywo korespondującym między podmiotem a jego światem; jednocześnie oczywiście w grę wchodzi korespondencja podmiotu z samym sobą, która także okazuje się zapośredniczona przez tak rozumiany tekst.

Kwestia pisanych i przepisywanych doświadczeń wydaje się kluczowa w rozpatrywaniu twórczości głównych bohaterów naszej pracy. Nawet pobieżna lektura dzieł Aleksandra Wata (ur. 1900) i Leo Lipskiego (ur. 1917) uzmysławia kluczowy spłot doświadczenia, pisania, historii i cielesności, który jest obecny w twórczości obydwu autorów. Wymienione przez nas obszary, jeśli można tak rzec, składające się w ogólności na egzystencję, wyznaczają wielopoziomową przestrzeń podmiotowości tekstowej, która wyłania się z dzieł naszych autorów.

Tym, co niejako wiąże odgórnie autorów wymienionych w podtytule, a będących głównymi bohaterami naszej opowieści, jest swoista zbieżność ich biografii. Wat i Lipski wywodzili się z żyjących Polsce żydowskich rodzin. Wyraźniejsze związki z kulturą judaizmu zawiera oczywiście twórczość Wata. Poświadczony w jego pisaniu spłot wątków chrześcijańskiej i judaistycznej tradycji stanowi jeden z głównych, hipotekstowych, czy podtekstowych, nurtów determinujących jego pisanie. Niemożliwość ustalenia pełnej, jednolitej i jednoznacznej tożsamości lokuje w się w centrum tematyzacji Watowskich. Swego rodzaju wewnętrzne rozdarcie, czy wyrażając się mniej radykalnie, osobliwe wahanie, jest jednym z głównych jego pisanego doświadczenia. W przypadku Lipskiego jego stosunek do rodzinnego judaizmu pozostaje względnie trudny do określenia. W jego twórczości znajduje się znacznie mniej bezpośrednich nawiązań. Dopiero w *Piotrusiu*, ostatniej powieści Lipskiego, możemy dopatrywać się tego rodzaju nawiązań, nie są one jednak zwyczajne, pozostają niejako przy głównym wątku powieści, którym jest życie „nad dnie” tytułowego bohatera oraz próby wydobycia się z tego ontologiczno-egzystencjalnego pogranicza.

Docieramy tym samym do kolejnej ważnej kwestii łączącej tych dwóch twórców – mianowicie chodzi tu o doświadczenie graniczne, które tak w wypadku Wata, jak i w wypadku Lipskiego realizuje się w dwóch planach. Pierwszy, nazwijmy go biograficzno-historycznym, sprowadza się do doświadczenia wojny, sowieckich więzień i zsyłki na wschód i emigracji. Wat, jak wiadomo, wkrótce po wybuchu wojny został aresztowany. Najpierw przebywał we lwowskich więzieniach – do Lwowa uciekł przed niemiecką armią – później został przewieziony do Moskwy, trafił do słynnej Łubianki. Po ataku Niemiec na ZSRR został zwolniony, ale tułaczka nie zakończyła się. Kiedy odnalazł żonę i syna, których po jego aresztowaniu wywieziono na południowo-wschodnie rubieże Związku Radzieckiego, rozpoczyna się akt drugi tułaczki. Gdy wrócił wraz żoną i synem do Polski w 1946 roku, sytuacja nadal nie była łatwa. Doświadczenia sowieckie doprowadziły w nim do definitywnego zerwania z komunizmem (Wat przed wojną pozostawał pod wpływem komunizmu). Zerwanie owo w swych następstwach doprowadziło ostatecznie do tego, że znalazł się on na emigracji (Wat umiera w 1967 roku). Jeśli chodzi o Leo Lipskiego, możemy powiedzieć, że jego „spotkanie” z wojną przynajmniej w pierwszej fazie wprost przypomina przeżycia Wata. Lipski wraz z przyjaciółmi ucieka do Lwowa, tam też zostaje aresztowany (dwa razy, za pierwszym został wypuszczony po pewnym czasie) i ostatecznie wywieziony do łagru w okolicy Uglicza. Następnie po agresji Rzeszy na ZSRR trafia do armii generała Andersa i dociera wraz z nią do Palestyny, gdzie pozostaje już do końca życia (Lipski zmarł w 1997).

Drugi plan, o którym wspominaliśmy, można określić jako biograficzno-podmiotowy czy wręcz cielesny, cielesno-wewnętrzny. Wiązał się on z doświadczeniem choroby, która u Wata miała ogromny wpływ na kształt jego twórczości powstałej po 1953 roku, kiedy to pisarz doznał mikrowylewu skutkującego nieustającym odczuwaniem bólu konkretnych części ciała, głównie twarzy i kończyn (zespół Wallenberga⁹). W przypadku Lipskiego sprawa znów nie jest łatwa do wyjaśnienia – nie jest bowiem znana etiologia częściowego, ale trwałego paraliżu, który dotknął autora *Niespokojnych*. Niemniej jednak miało to bezpośredni wpływ na jego doświadczenie twórcze (choćby w tym względzie, że po owym ataku

⁹ „Zespół Wallenberga (zespół boczny opuszki) występuje przy zamknięciu światła tętnicy mózdzku dolnej tylnej lub tętnicy kręgowej tuż przed połączeniem z tętnicą podstawną. Ognisko zajmuje boczną część rdzenia przedłużonego. Istnieją różne odmiany kliniczne tego zespołu, zależnie od rozległości uszkodzenia. Po stronie ogniska występuje ataksja mózdkowa, niedowład podniebienia (wskutek czego dołączają się zaburzenia mowy i połykania), objaw Hornera, zaburzenia czucia bólu na twarzy, zniesienie odruchu rogówkowego. Po stronie przeciwnej stwierdza się rozszczepienne zaburzenia czucia na kończynach i tułowiu”. A. Prusiński, *Neurologia praktyczna*, Warszawa 2003, s.44.

paraliżu Lipski stracił władzę w prawej ręce, podkreślmy, że chodzi o rękę, którą pisał – wszystkie dzieła, notatki, szkice, a nawet listy powstałe po 1943 roku noszą w sobie ślad zmagania się z porażonym chorobą ciałem).

Jeśli chodzi o porządek naszej pracy, to w pierwszej części *Doświadczenie twórcze i poetologia w nowoczesności* podejmujemy się wstępnego rozpoznania kategorii użytych w tytule. Dookreślone zostają pojęcia podmiotowości, doświadczenia literackiego wraz kategorią poetologii. Przedstawiamy tam również źródła naszej koncepcji, podstawy teoretyczne, a także szkicową historię podmiotowości nowoczesnej.

Część druga *Aleksander Wat: poetologia epistemologiczna* opiera się przede wszystkim na interpretacyjnym zbliżeniu do dwóch wybranych dzieł autora wymienionego w jej tytule. Pierwszym z nich jest wydany w 1919 roku poemat *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*. Drugim poematem są *Pieśni wędrowca*, stanowiące pierwszą część dyptyku *Wiersze śródziemnomorskie* wydane w 1962 roku. Z wyników przeprowadzonych analiz wyłaniamy epistemologiczny projekt pisania autora *Ciemnego świecidła*.

W części trzeciej *Leo Lipski: poetologia aksjologiczna* podejmujemy się najpierw interpretacji krótkich form z pogranicza poezji i prozy zwanych przez ich autora „egotykami”. Utwory te nie zostały opublikowane za życia Lipskiego. Stanowią one jednak ważną część jego pisarstwa, skupiającą w istocie wszystkie fundamentalne kwestie dla tej twórczości. Następnie dokonujemy „doświadczeniowej” interpretacji pierwszej powieści autora *Piotrusia*, zatytułowanej *Niespokojni*. Utwór ten podobnie jak cykl „egotyków” ukazał się drukiem dopiero po śmierci autora. Z całości staramy się wyłonić ogólną formułę poetologiczną obecną w dziele Lipskiego, którą możemy nazwać aksjologiczną.

W czwartej części *Pisanie doświadczenia. Rekapitulacja* dokonujemy krótkiego podsumowania wraz ze szkicową próbą sformułowania ogólnej zasady pisania doświadczenia obecnego w twórczości obu autorów.

Posługujemy się w pracy następującymi skrótami – w przypadku dzieł Aleksandra Wata:

[Pz 1992] – *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992.

[P 1997] – *Poezje*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1997.

[WŚCŚ 2008] – *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemnie świecidło*, oprac. J. Zieliński, Gdańsk 2008.

[Dbs 2001] – *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K i P. Pietrychowie, Warszawa 2001.

[MW I 1990 / MW II 1990] – *Mój wiek. Pamiętnik mówiony* (wydanie dwuczęściowe), oprac. L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990.

[K 2005] – *Korespondencja* (wydanie dwuczęściowe), oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 2005 (wykorzystujemy wyłącznie tom pierwszy zawierający listy autorstwa Wata).

[P 2008] – *Publicystyka*, oprac. P. Pietrych, Warszawa 2008.

W przypadku Leo Lipskiego:

[Pzz 2002] – *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*, oprac. H. Gosk, Warszawa 2002.

[P 2015] – *Powrót*, oprac. A. Maciejowska, Paryż – Kraków 2015.

Używając skrótów w tekście pracy, obok daty wydania dołączamy paginację.

DOŚWIADCZENIE TWÓRCZE I POETOLOGIA W NOWOCZESNOŚCI

PODMIOT. NOWOCZESNOŚĆ. JĘZYK

Oględłą diagnozę podmiotu w ostatnim stuleciu można sprowadzić do tezy, że jednostka przebywa i realizuje swoje życie nie tyle w świecie faktycznie realnym, ile w ramach dyskursywnego kompleksu znaczących, który uznaje za rzeczywistość, tożsamość czy właśnie świat faktyczny. To sformułowanie „uznaje za” wiąże się rzecz jasna z niemożliwym do usunięcia z pola widzenia, ciągle obowiązującym, twierdzeniem jakoby wszyscyśmy – czy tego chcemy, czy też nie – tkwili w uniwersum, gdzie znak został odseparowany, odcięty czy też odsądzony od porządku obecności.

Można to rozumieć oczywiście na różne sposoby, wiele dróg prowadzi do owego sądu, jak i wiele odeń odbiega. Należy jednakże podkreślić, że pozostaje to w zasadniczym związku z pewnym przełomem, który za Martinem Heideggerem możemy określić jako wyłonienie przez nowożytną wykładnię bytu idei światobrazu (*Weltbildes*) zajmującego miejsce świata¹⁰. Do czasu, kiedy światobraz, a także wszelkie reprezentacje składające się nań, były oparte na metafizycznym pojęciu sensu, żaden kłopot wiążący się z reprezentowanym światem nie był uznawany za podstawowy. Idei światobrazu nie można pozbawić pełniącego w niej główną rolę podmiotu. *Subiectum* nowożytne, jak wynika z lekcji Heideggera, należy rozumieć w etymologicznym przymacie greckiego ὑποκείμενον (*hypokeimenon*): „Nazywa się tak to – stwierdza autor *Bycia i czasu* – co leży-pierwsze (das Vorg-liegende) i co jako podłoże gromadzi na sobie wszystko”¹¹. Podmiot zatem staje się sub-centrum bytu: „[...] człowiek staje się tym bytem, na którym ze względu na swoje bycie i swoją prawdę opiera się wszelki byt”¹². Nie sposób jednak pominąć wcześniejszej uwagi Heideggera, w której stwierdza, że „[...] metafizyczne znaczenie pojęcia podmiotu pozostaje zrazu w żadnym wyraźniejszym stosunku z człowiekiem i w ogóle w żadnym – z Ja”¹³. Słowa te są w pewnym sensie zapowiedzią przyszłych kłopotów – skoro od początku mieliśmy do czynienia z konstrukcją, tylko czas dzielił ją od momentu, w którym okaże się pusta, grożąca zawaleniem i niebezpieczna. Wyzbywa ze złudzeń jeszcze jedna uwaga: „Jedynie tam, gdzie

¹⁰ M. Heidegger, *Czas światobrazu*, tłum. K. Wolicki, w: Tenże, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wyb., oprac., wstęp. opatrz. K. Michalski, tłum. zbior., Warszawa 1977, s. 128-167.

¹¹ Tamże, s. 141.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

człowiek jest już z istoty podmiotem, istnieje możliwość ześlizgnięcia się w wynaturzenie subiektywizmu w sensie indywidualizmu”¹⁴. Jak wiadomo indywidualizm nie był zawsze rozumiany przez niemieckiego filozofa negatywnie, w tym wypadku ma to jednak odniesienie do tego, co nazywa on wcześniej „samowolą” i „dowolnością”¹⁵. Wszak *solus ipse* jest jedną z zasad *Dasein*, stanowi niejako przejaw bycia faktycznego, i tak inaczej już zgoła pojęty solipsyzm „[...] nie umieszcza izolowanego podmiotu-rzeczy w niewinnej pustce zdarzeń (*Vorkomen*) pozbawionych świata, lecz właśnie w pewnym skrajnym sensie stawia jestestwo przed jego światem jako światem, a przez to je samo przed sobą samym jako byciem-w-świecie”¹⁶. Oczywiście Heideggera można potraktować w pewnym sensie jako myśliciela obecności, jako tego, który obecność próbował wybronić przed zawieją epoki, stąd też ta ekskursja na samym wstępie. Jednocześnie chcemy jeszcze raz podkreślić ostatnią z cytowanych uwag niemieckiego filozofa, widząc w niej możliwą definicję tych τέχνη (*technē*) pisarskich, które na wstępie określiliśmy jako bezpośrednio związane z doświadczeniem egzystencji czy też z egzystencją doświadczającą.

Niemniej jednak w XX wieku obowiązujący nieustannie czas światooobrazu uległ dyfrakcji. Jednym z jego pasm stał się czas postępującej tragedii metafizyki obecności, co więcej doszło do referencjalnego zerwania, a zatem do zwolnienia z odpowiedzialności znaku za desygnat. Można nawet rzec, nie ulegając wcale przesadzie, że nadwątlone w dobie nowoczesności sklepienie w jej późnej fazie runęło, wystawiając ludzkość na najgorsze, to jest na samą siebie. Światooobraz, reprezentacja straciły sens, który nadawała im wspomniana metafizyka obecności. Obecność zostaje sprowadzona ze sceny, co więcej miejsce po niej zajmuje to, co nieosiągalne, niepodlegające ludzkim miarom i znacznikom. Tym samym język, a zatem i wszelka wiedza przezeń organizowana, stają się formą, która nie dociera już do prawdy rzeczy jako takiej. Jednocześnie wiąże się z tym szybko rozwijająca się kariera języka jako wartości samej w sobie. Przesunięcie to oczywiście znane jest, jako lingwistyczny zwrot w humanistycie. W syntetycznej formule sprawę z tego zdaje Wojciech

¹⁴ Tamże, s. 145.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Heidegger przedstawia indywidualizm *Dasein* między innymi w istotnym dla nas przypadku doświadczenia trwogi, to jest jej akcesu w strukturę bytującego podmiotu (struktura bytującego bytu do jego *existentia*; por. M. Heidegger, *Podstawowe problemy fenomenologii*, tłum. B. Baran, Warszawa 2009, s. 84). Doświadczenie trwogi staje się doświadczeniem podstawowym: „[...]Transcendencja bycia *Dasein* ma charakter wyróżniony, ponieważ tkwi w niej możliwość i konieczność najbardziej radykalnej indywidualizacji”. W innym miejscu: „[...] Trwoga indywidualizuje i otwiera w ten sposób *Dasein* jako «*solus ipse*»”. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 48, 240. Powyższe fragmenty wskazują, że nawet pojęcie solipsyzmu zmieniało znaczenia w obrębie filozoficznego namysłu niemieckiego filozofa.

Kruszelnicki: „[...] Język jako tworzywo rzeczywistości, język jako granica naszego świata, język jako narzędzie rozumienia i porozumienia – oto główne zasady teorii społecznej oraz filozofii zachodniej po zwrocie lingwistycznym, który z roli języka jako horyzontu myśli uczynił paradygmat”¹⁷.

Prawda rzeczy, której wehikułem był język, zmienia się w „prawdę” samego języka – język stał się więc wehikułem swojej samoistności. Język oderwany od metafizyki wyłania się jako ta struktura, która zwraca się ku sobie. Zdajemy sobie sprawę z powtarzania tu truizmów, które wszystkim są znane. Jako niezbędne jednak uznaliśmy owo wprowadzenie, celem zarysowania warunków, wśród których może zaistnieć to, co nazwaliśmy w tytule naszej pracy pisaniem doświadczenia.

Tak nowoczesność, jak i późna nowoczesność, faktycznie można uznać za scenę serii porażek w próbach radzenia sobie z przerażeniem wynikającym z odkrycia pustostanu – pustej świątyni, w której – jeśli posłużyć się słowami Adama Mickiewicza – „bóstwo nie chce mieszkać, a ludzie nie śmieją”. Oczywiście słowa Mickiewicza wprowadzone w nasz kontekst tylko do pewnego stopnia zdają sprawę z sytuacji zastanej. Człowiek dwudziestowieczny jak wiadomo głęboko wniknął w ciemną dolinę, w której reprezentacja straciła status prawdy, a przez to wszystko, co mówi, pisze, czy nawet robi, jest dotknięte daleko idącą relatywizacją. Zatem mimo wskazanego przerażania pustą gontyną człowiek dwudziestowieczny zamieszkuje ruinę i w tej ruinie nieustannie usiłuje gospodarować dostępnymi narzędziami poznania. To, że wszystko stało się względne, a każde stanowisko może być pojęte jako przygodne i kontyngentne jest również truizmem, ale truizmem niezbędnym do określenia punktu wyjścia jaki chcemy tu pokrótce zarysować – przygodność jest naszym domem¹⁸, tak jak niedoskonałość, jest jednym dostępnym nam rajem¹⁹. Ale język, o czym zapomnieć także nie można, szczególnie ten literacko organizowany, należy także rozumieć jako przejaw starania się, podejmowanych nieustannie prób utrzymania się na powierzchni tego, co określa mgliście termin życie. Ono samo w sobie bezkształtne mimo tego, że wprowadzane przemocą

¹⁷ W. Kruszelnicki, *Pragnienie Realnego albo fantazmat Zewnątrz wśród nędzy językowo zdefiniowanego świata*, „Przestrzenie Teorii” 2011 nr 16, s. 97

¹⁸ Por. Á. Heller, *Przygodność*, tłum. W. Bulira, w: *Eseje o nowoczesności*, red. nauk. J. P. Hudzik, Toruń 2012, s. 43-92; zob. także Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli jak współżyć z wieloznacznością*, w: Tenże, *Wieloznaczność nowoczesna. Wieloznaczność wieloznaczna*, Warszawa 1995, s. 260-325.

¹⁹ Nawiązujemy tu do jednego z wersów wiersza *The Poems of our Climate* amerykańskiego modernisty Wallace Stevensa („[...]There would still remain the never-resting mind, / So that one would want to escape, come back / To what had been so long composed. / The imperfect is our paradise. / Note that, in this bitterness, delight, / Since the imperfect is so hot in us, / Lies in flawed words and stubborn sounds”). Zob. W. Stevens, *The Collected Poems*, New York 1971, s. 193-194.

w użytkowe formy, pozostaje przecież nieuchwytnie. Banałem jest stwierdzenie, że mimo szkicowo rysowanego tu kłopsu kultury nowożytnej, wprost roi się od świadectw starania zmiany kursu. Mnóstwo prób w odwróceniu losu. Nie dość rzec, że w estetyce, antropologii filozoficznej, w historii idei czy też w wypowiedziach artystycznych co rusz natrafiamy napunktowy opór. Opowieść o możliwościach metafizyki w dobie nowoczesności i późnej nowoczesności oraz refleksję nad tym zagadnieniem wyznacza jeśli nie galaktyka, to przynajmniej zespół otwartych twierdzeń i sformułowań. Od Weberowskiej formuły „odczarowanego świata” i zwrotów Martina Heideggera, przez postmetafizyczne spojrzenie Emmanuela Levinasa, fenomenologię donacji Jean-Luca Mariona, realizm spekulatywny Grahama Harmana, Alaina Badiou, Quentina Meillassoux, po wyzwolony nihilizm Raya Brassiera i mesjanistyczne rekursje teologicznego oglądu świata w propozycji Johna D. Caputa.

Najciekawsze wydają się oczywiście najbardziej radykalne próby zmagania się z ową sytuacją. Wszelkie denegacje, afirmacje, pominięcia i próby nowego stanowienia, jeśli mierzyły w estetycznie bezprecedensową reklasyfikację – aprobowane w swej aktualności, czy też *post factum* – przynależą w istocie do eksodycznej czy też soterycznej historii sztuki tego i poprzedniego wieku, wiodącej poza wczesnomodernistyczną rozpacz, powojenny nihilizm i wszelkie *post-yczne* defetyzmy.

Do tego jak się wydaje możemy włączyć „myśl słabą” Gianniego Vattimo, będącą przecież, poza próbą przedstawienia innej możliwej ontologii, także znamienitym projektem estetycznym, który na podstawie lektury sztuki rewaloryzuje myślenie o dziele, w tym również rzecz dotyczy dzieła literackiego. Należy podkreślić, że ta rewaloryzacja przebiega także, co dla nas ważne, w pryzmacie aksjologicznym²⁰. Z ogólnego spojrzenia na *pensiero debole* możliwym do wyłonienia jest także pewien koncept podmiotu, który ani o sobie, ani o świecie nie jest w stanie powiedzieć niczego, co mogłoby okazać się sądem stwierdzającym zasadę uprzednią i esencję. Wagę zyskuje jednak to, co jest działaniem, aktywnością, ze szczególnym akcentem na to, co za Vattimo należy określić mianem przeboleń. Oferta jaką przynosi powtórzone za Heideggerem przez Vattimo *Verwindung*²¹ („[...] przeboleń, przyjdzie do siebie, ozdrowienie, pożegnanie, pozostawienie,

²⁰ Por. G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przekł. M. Surmacz-Gawłowska, Kraków 2006. Przede wszystkim chodziłoby tu o część drugą owej rozprawy, zatytułowaną *Prawda sztuki* (s. 43-133).

²¹ Tamże, s. 160-165.

przekroczenie, które jednak nosi w sobie cechy przyjęcia, dostosowania i pogłębienia”²²) wydaje się warta uwagi, także z naszego punktu widzenia. Dzieło sztuki, dzieło literackie w naszym wypadku, jako swoista praktyka *Verwindung* egzystencji, owszem zanurzone w ciemnym *origo* doświadczenia, staje się jednak tego rodzaju działaniem, w którym podmiot doprowadzony zostaje na powrót do zmysłów, choć oczywiście nie w wymiarze pełnym, lecz wyłącznie śladowym. W powtórzeniach i różnicach podmiot jednakże może znów określać swoją aktywność, etyczne sytuowanie, estetyczną obecność. W tym przejawia się możliwa nowoczesna prawda dzieła sztuki:

Dzieło sztuki może być miejscem „odkładania się prawdy”, bowiem prawda nie jest metafizycznie stabilną strukturą, lecz wydarzeniem. Jednocześnie prawda właśnie jako wydarzenie może wydarzać się tylko w owym rozbiciu słowa, które jest monumentalnością, formułą, światłocieniem, *Lichtung*. To, co pozostaje, ustanawiane jest przez poetów: nie tyle w znaczeniu „to, co trwa”, ile „to, co zostaje”: ślad, wspomnienie, monument.²³

W ten sposób chcielibyśmy projektować linię naszego myślenia o literackim znaku. Pisanie będące literacką formą organizującą doświadczenie może być rozumiane w sposób podobny temu, jak wyżej rzecz określa Vattimo. Literatura, w której dochodzi do splotu stylu i doświadczenia²⁴, w której głos zyskują partykularna historia i konkretny los, jest tym działaniem, który wystawia na próbę relację tekst – podmiot, czy też dzieło – osoba, ale przede wszystkim wystawia na próbę sam język.

POETOLOGIA

Mówiąc o szczególnym wydarzeniu literatury, jako rzeczy należnej doświadczeniu, chcielibyśmy wskazać źródło konceptualne, to jest zasadniczy dla tego typu myśli *modus*. Chodzi o takie pojęcie literackiego rzemiosła, w którym praktyka twórcza staje się nieskończoną pracą dobywania podmiotowego sensu (lub bez-sensu) z dychotomicznej, a zarazem korelacyjnej przestrzeni pragnienia i racjonalizacji, przeżycia i wyobraźni, realności i rzeczywistości, ciała i języka. Pisanie literackie, które jest ponawianym mozołem przekraczania konwencjonalnej struktury znaku, zdaje się być również nieustannym

²² A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 99.

²³ G. Vattimo, dz. cyt., s. 69.

²⁴ Por. E. Salmann, *Daleka bliskość chrześcijaństwa*, przeł. B. Sawicki, Kraków 2005, s. 125, 267.

poszukiwaniem drogi wiodącej od znaczenia do obecności. Tym właśnie jest literacka praktyka jestestwa – nieukończonym, bo niemożliwym do ukończenia projektem aktualizacji znaczenia życia, historią i opowieścią sensu ciągle operującego w istnieniu.

Na początek trzy cytaty:

Ciężki, ciężki trud pisarza: jako nadkompensacja albo jako ucieczka, albo jako poszukiwanie straconego czasu, albo utraconego raju, albo chęć zatrzymania czasu, albo walka ze swoim czasem, albo potrzeba przeglądania się w lustrze, albo sublimacja stłumionych popędów, albo roślinna reakcja na drażniące bodźce, [...], albo jako kompromis, albo jako modlitwa, albo jako powroty, albo jako sposób ot, przeżycia życia, [...] albo wyprowadzenie z siebie śmierci, albo jej wprowadzenie.

[Dbs 2001, 49]

Język, którym myślę, rozpada się i kruszy. Jest niby-mamrotaniem starych kobiet, co moczą biszkopty w mleku. Gwałtowna atrofia: kurczę się. Zostaje ze mnie tylko fasada, która mówi, śmieje się. I na wydmach piasku czesze wiatr suche krzewy.

[P 2015, 213]

Bo jest tylko jeden problem literatury wart uwagi i warty zachodu, jeden problem serio: żeby słowo stało się ciałem. Słowo musi dążyć do swego dopełnienia – to jego naturalny kierunek. Ten kierunek słowa rodzi literaturę o ambicjach najwyższych. O ambicjach tak wielkich i tak zarazem prostych – że uśmiechną się dzisiaj pobłaźliwie i nie zrozumieją.²⁵

Fragmenty cytowane powyżej zakładają możliwość pomyślenia pewnej wspólnoty między autorami, pomiędzy realizowanymi przez nich koncepcjami doświadczenia twórczego. Tym, co łączy ich bezpośrednio, jest właśnie – zabrzmi to nieco paradoksalnie wobec próby uwspólnienia – osobliwe rozumienie pisarskiej praktyki. Wat, Lipski i Falkiewicz, widząc i uznając w pisaniu realizację osobowego gestu, poddają w istocie przemianie i przekształceniu klasyczny model relacji „ja” – tekst, osoba – dzieło, podmiot – literatura, forma – życie. Organizowana w ten sposób świadomość stoi w konflikcie z językiem, a zarazem w afirmatywnym z nim skojarzeniu.

Mamy tu do czynienia z od razu aksjologicznie rozpatrywanym wymiarem literackiego parania się, co wynika z położenia znaku równości między staraniem egzystencjalnym i staraniem literackim – to z jednej strony; z drugiej strony pozwala to

²⁵ A. Falkiewicz, *ta chwila*, Wrocław 2013, s. 184-185.

wszystko mianować literaturę szczególną poręczycielką świadomości, drogą doświadczenia podmiotu, który w pewnym sensie pisaniem koordynuje, konceptualizuje i realizuje znaczenie i sens własnej obecności. Przede wszystkim to, że sam siebie sobą opowiada, pisaniem doświadcza, a nawet performuje²⁶.

Przywołani autorzy w swej twórczości prezentowali ponadto szczególny stosunek do samego aktu pisania, czyniąc zeń swoistą i niepowtarzalną *forma vitae*²⁷ – formę życia, sposób, styl, ale także jego zasadę. Pojmowana tak literatura – egzystencjalnie wartościowana, epistemologicznie i ontologicznie waloryzowana – staje się „pieśnią doświadczenia”²⁸, swoistą ścieżką antropologicznego kształcenia siebie, poetologiczną formą istnienia nieposiadającą wobec siebie żadnej alternatywy²⁹, symbiozą egzystencji i znaczenia, pisania i życia. Tego rodzaju doświadczeniowe zadzierżgnięcie wymusza poddanie dodatkowej refleksji słownikową i deskrypcyjną narzędziownię. Posługując się słowami Antoniny Lubaszewskiej, moglibyśmy rzec, że „Przyjdzie się zastanowić, czy literaturę (i «literackość») można w istocie uważać za wyposażenie na życie. [...] Przygoda ludzka, typ poznawania, droga poznania człowieka – na tej drodze rozważyć przyjdzie na początek poszukiwanie podstawowego doświadczenia”³⁰.

Z tego między innymi powodu chcemy używać pojęcia poetologii w sensie nieco odmiennym, aniżeli zwykło się formuły owej używać. Swego czasu Erazm Kuźma, analizując kwestie związane z poetyką negatywną, wskazał właśnie na ten termin, ale jednocześnie zastrzegł, że w większości zastosowań operacyjnych na polskim gruncie nie odbiega w swym zakresie od terminu poetyka:

Dwudziestowieczne poetyki – jeśli nie są to poetyki na użytek szkolny czy uniwersytecki – różnią się znacznie od poetyk tradycyjnych, dla których wzorcem

²⁶ Zob. min. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001; M. Czerwiński, *Maszyna przecząca. O literaturze jako formie negacji w aspekcie performatywnym*, Kraków 2014; Ł. Białkowski, *Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego*, Kraków 2015. P. de Man, *Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss*, w: *Lyrical Poetry. Beyond New Criticism*, red. C. Hosek, P. Parker, Ithaca 1985, s. 55-72.

²⁷ Por. M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2012, s. 415-421.

²⁸ Przywołuję tu słynną formułę „Song of Experience”, która stanowi tytuł cyklu wierszy Williama Blake’a. Zob. W. Blake, *The Selected Poems of William Blake*, Wordsworth Editions 1994, s. 74-91.

²⁹ „Dla mnie nie było żadnej alternatywy poza poezją” – słowa te wypowiedział Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki w wywiadzie, który znajduje się w materiale filmowym: „Poezjem, Między wierszami” [dostęp: 12.11.2015; https://www.youtube.com/watch?v=ctk3GR1t_aQ].

³⁰ A. Lubaszewska, *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Kraków 2009, s. 9, 11.

była poetyka Arystotelesa czy *List do Pizonów* Horacego. Różnią się tym, że są ugruntowane na jakichś ogólnych założeniach teoretycznych, filozoficznych, rezygnując natomiast z normatywności, przestają być nauką o tym, jak należy pisać -i co. Niemcy dla tego rodzaju poetyk stosują nazwę poetologia. [...] Obyczaj językowy w Polsce nie wprowadza rozróżnienia poetyka – poetologia, co nie znaczy, że nie istnieją nasze poetologie. Dla przykładu: konspekt wykładów Romana Ingardena *Poetyka. Teoria literatury artystycznej* zapowiada poetologię. Jest nią *Poetyka teoretyczna* Marii Renaty Mayenowej, czy projekt „poetyki pragmatycznej” teoretyków z Uniwersytetu Warszawskiego.³¹

Chcielibyśmy jednak, mimo sugestywnych wywodów Kuźmy, założyć między poetyką i poetologią pewną różnicę. Poetyka oczywiście nadal spełnia się jako uniwersalne narzędzie teorii literatury w kwestii szeregowania i porządkowania technik, struktur oraz ich funkcji. Uważamy, że tak pojęta poetyka nadal ma się dobrze, mimo że w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat mieliśmy do czynienia z wysuwaniem się na plan pierwszy nowoczesnego pojęcia retoryki jako metody rozpatrującej strategię tekstową od strony pragmatycznej i nie tylko takiej, a także mimo tego, że obserwujemy pewne gatunkowe rozprężenie poetyki przez opatrywanie jej wszelakimi, rzekomo dopełniającymi określeniami. Wystarczy wspomnieć – dla znaczącego przykładu – robiące zawrotną karierę poetyki pamięci, poetyki egzystencji czy poetyki doświadczenia³² (wybraliśmy zresztą takowe, które korespondują z przestrzenią tematyczną założoną przez nas). Ta, zdawałoby się, powszechna obecnie praktyka dookreślania klasycznego pojęcia poetyki mniej klasycznymi przydawkami, wskazuje być może na jakąś, powiedzmy, niewystarczalność zastanego deskryptywnego słownika, ale także, co chyba istotniejsze, diagnozuje rozwój samej sztuki słowa oraz innowacje w jej konceptualizacjach, wymuszając tym samym rozwój zasobów paradygmatycznych i rozbudowę dykcyjnych. Szczegółowa obserwacja zjawisk literackich, reorientacje, nowe odczytania, a także próby opisu przypadków wykraczających poza ramy dotychczasowych ustaleń determinują starania w formułowaniu nowych terminów, które pozwoliłyby na bardziej precyzyjne operacjonalizacje nowoczesnej kultury literackiej i nowoczesnego literackiego doświadczenia.

Nieznaczną reorientacją, wynikającą przede wszystkim z uważnej lektury, będzie wprowadzenie przez nas pojęcia poetologii. Nie chcemy jednak widzieć w niej synonimu

³¹ E. Kuźma, *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 41.

³² Wystarczy przywołać tytuły tylko niektórych publikacji: *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, red. E. Kasperski, T. Mackiewicz, Warszawa 2004, J. Tabaszewska, *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, „Pamiętnik literacki” 4/2013, s. 53-72; R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.

poetyki. W tym sensie, mamy zamiar dokonać mikrologicznej reorganizacji owej kategorii. Nie mam tu na myśli więc tworzenia czegoś „nowego”, nie mam też na myśli jakiegoś słowa-klucza, słowa-wytrychu, czy też formuły wszystkiego. Wierzimy jednak, że poetologia, tak jak postaramy się ją zaraz przedstawić, pozwala na ujęcie w ramy pewnej bardziej ogólnej tendencji, którą zdradzają choćby wyżej podane cytaty. Aprobując wiele z dotychczasowych rozpoznań i kontekstów już nadanych, pragniemy wyodrębnić z nich pewien obszar, wskazać na pewną linię myślenia o pisaniu, jako o działaniu, które rządzi się odmienną epistemologią (szczególnie w związku przejawami podmiotowości). Ryszard Nycz stwierdza:

Poznanie tego, co przedstawione w przedstawieniu (że użyję teraz języka reprezentacji), nie jest poznaniem mniej wartościowym czy pozornym tylko dlatego, że nie daje się skonfrontować bezpośrednio z rzeczywistością, choć z pewnością pozostaje poznaniem odrębnego rodzaju. Odrębność ta z kolei polega na tym, że w tym przypadku wypowiedź nie jest wskazaniem (referencją) oraz opisaniem uprzedniego i niezależnego od niej przedmiotu, lecz w całości jawi się jako równoczesny akt ukazywania/formowania przedmiotu poprzez artykulację jego własności.³³

Możemy więc rzec, że wyjątkowość tego rodzaju poznania i tego rodzaju wiedzy – dodajmy literackiej wiedzy, bo o taką Nyczowi i nam chodzi – polega na tym, że jest ona tożsama z aktem, który ją wyłania, a także z formą, w której się ukazuje. Nie podlega również tradycyjnie pojmowanej weryfikacji. Jest szczególna i osobliwa, jak formułuje dalej autor *Poetyki doświadczenia*:

To literackie poznanie zawiera w części dla siebie specyficzną wiedzę, której zdobycie nie jest możliwe w inny sposób: jest to właśnie wiedza, którą udostępnia nam literatura – o tym, co wprost nieuświadamiane, tłumione, inaczej niż w „pośredni” literacki sposób niedające się opisać, przedstawić czy opowiedzieć. Literacka (artystyczna) reprezentacja wnosi do humanistycznego poznania jeszcze jeden rys dodatkowy. Zawieszając bezpośrednie odniesienia do świata, fikcjonalizuje przedmiot i przez to, że uzależnia go od reprezentacji, kieruje uwagę na władzę przedstawiania. Mechanizmy retoryki obecności, czyli dyskursywno-literackie sposoby udostępniania realności okazują się w efekcie kluczowym, odrębnym, a także swoistym przedmiotem badań literaturoznawczych.³⁴

³³ R. Nycz, dz. cyt., s. 31.

³⁴ Tamże, s. 31-32.

Pisanie chcemy więc rozumieć przede wszystkim jako pracę w obrębie podmiotowości. Nie chodzi nam o stworzenie nowego języka opisu czy ścieżki metodologicznej, zamiarem naszym jest podkreślenie podstawowego związku dzieła literackiego – związku, który można byłoby ująć w kategorii indeksalnej więzi – z tym, który owo dzieło pisze. Konstruując pewną konfigurację spojrzenia, pragniemy badać zjawiska lokującym się poza standardem.

W próbie definicji można powiedzieć, że poetologię, tak jak chcemy ją rozumieć, w znacznej mierze określa i kierunkuje etymologia dwóch słów skontaminowanych w jej terminie. Zatem znane greckie źródłosłowy tworzące poeto-logię to oczywiście *ποίησις* (*poiesis*), które oznacza po prostu „twórczość”, w tym nade wszystko poetycką (we wcześniejszej formie bezokolicznik *ποιεῖν* znaczył tyle, co „tworzyć”, „kreować”, „robić coś”, „wytwarzać”) i *λεγειν* (*legein*), które oznacza „zbierać”, „układać”, „porządkować”, „aranżować” (derywacyjny rzeczownik *λογος* oznacza „wiedzę”, „słowo”, „mowę”, czy „przemówienie”). Dwa wskazane greckie słowa, zespolone w jedno swoiste *portmanteau*, wskazują na werbalną czynność twórczą, która już na poziomie artykulacji organizuje, czy też aranżuje jakąś wiedzę. Można więc mówić o pewnym ugruntowaniu praktycznym wynikającym ze znaczeń wskazanych źródłosłówów składających się na poetologię – twórcze pisanie jako twórcza mowa jest stwarzaniem szczególnej literackiej wiedzy skumulowanej i reaktywującej się w przestrzeni dzieła.

W dalszej części naszej pracy wskazujemy także na coś, co można nazwać poetologią wypowiedzianą, swoistą autohermeneutyką literackiego stwarzania i twórczego podmiotu wyrażoną na różne sposoby w samym dziele. Tak pojmowana poetologia wyraźnie odbiega od uniwersalizmu, zmierza ku indywidualnym, idiomatycznym gestom literackim³⁵.

Nie chodzi jednak tylko o metatekstowe formuły, ale o wskazanie fenomenu konkretnego procesu twórczego, który w dialektyce kreowanego dzieła i jego sensotwórczej potencji stanowi praktykę świadomości czy też więcej – praktykę obecności, w tym także mogącą rozwijać się *via negativa*.

Poetologia związana ściśle z praktyką twórczą stanowi swoisty przejaw świadomości i samowiedzy. W wysoce ogólnym ujęciu można świadomość uznać za swego rodzaju centralę koordynującą dostęp do znaczonej i znaczącej rzeczywistości – innymi słowy świadomość to

³⁵ Por. J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006, s. 74-76.

pole, w którym znaczenia przejawiają się jako znaczenia³⁶. W tym sensie świadomość emanująca z tekstu nawiązuje do rozumienia jej samej, jako części struktury rozumowo-afektywnej, w której następuje: po pierwsze pojęciowe kategoryzowanie rzeczywistości, po drugie właściwe, choć czasowo oddelegowane spotkanie z powierzchnią zdarzeń i po trzecie niezbywalna „inskrypcja w istnienie, angażująca teraźniejszość”³⁷. Wreszcie świadomość to także istotna część doświadczeniowej przygody egzystencjalnej i relewant poczucia życia.

Owe cztery formuły charakteryzują również problem świadomości literackiej od strony fenomenologiczno-egzystencjalnej, choć może nie w sposób wyczerpujący. Jednak już na tym poziomie okazuje się ona bliska tej eksponowanej w twórczości i twórczością Wata, Lipskiego, a także Falkiewicza. Zarysowany wyżej sens poetologii dodaje tak pojmowanej świadomości cech psychodynamicznej konstelacji tego, co doświadczeniowe i językowe.

Prawdopodobnie każda forma literackiej świadomości musi łączyć się z jakąś koncepcją samego tekstu, który jest jej miarą i przestrzenią, czy też polem, w którym zyskuje ona swój przejaw. Względem twórczości Wata, Lipskiego i Falkiewicza adekwatne wydają się być uwagi Ryszarda Nycza na temat postulowanej przezeń czynnościowej koncepcji tekstu literackiego, która podkreśla mediumiczno-dynamiczny charakter tekstowej struktury. Ze względu na to, że dzieła literackie, pozwalają na myślenie o nich samych jako o zjawiskach wydarzających się w granicznej ontologii, możemy taką dynamikę w tekstowym i poetologicznym pojmowaniu świadomości uznać za najistotniejszą atrybucję jej sensotwórczej dialektyki potencji i realizacji. Za przykład może służyć częstotliwość zmian w pojmowaniu podmiotowości literackiej i szerzej antropologicznej, a także jednoczesna aktualność wielu z nich – od podmiotu silnego po słaby, od względnie realizującego pakt referencjalny przez wyłącznie figuralny, tropiczny i śladowy, aż po prawie zupełnie pozbawiony predykatów obecności.

Akcentując ową dynamikę, możemy spoglądać podobnie na akt twórczy kształtującego się literackiego „ja” – począwszy od indeksalnie powiązanych w literaturze świadectwa, przez fikcjonalne przygody fingowanych podmiotów, a skończywszy na performatywnej literaturze doświadczenia. Ten ostatni typ może wydawać się nieco kontrowersyjny, jednakże wcale nie jest nowy. Podobną temu rzecz miał na myśli Michel Leiris, kiedy mówił o tym, że jego celem w trakcie pisania *Wieku męskiego* było „stworzyć

³⁶ Por. P. Ricouer, *Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu*, przeł. E. Bieńkowska, [w:] Tenże, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb. oprac. i posł. S. Cichowicz, Warszawa 1975, s. 190-220.

³⁷ E. Levinas, *Istniejący i istnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, 125.

książkę, która byłaby czynem”³⁸, przypomina to także słowa Michela Foucaulta, który mówił, że pisał oprócz „książek-metod”, także „książki-doświadczenia”³⁹, zaś najbardziej radykalnym rozwinięciem tej kwestii jest słynne zdanie z *Dziennika* Franza Kafki: „Ponieważ nie jestem, nie mogę i nie chcę być niczym innym aniżeli literaturą...”⁴⁰. Tego typu doświadczeniową dynamikę literackiej obecności podkreśla wspomniana czynnościowa koncepcja tekstu, która ma również oczywisty wpływ na samą koncepcję literatury:

Zauważmy – [...] że sztuka i życie do pewnego stopnia wymieniają się tu własnościami: sztuka przestaje być autonomiczną instytucją odizolowaną specjalnymi regułami od praktyk innych dziedzin życia, życie zaś nie jest już ani terytorium bezpośredniego doświadczenia realności, ani też drogą do poznania trwałej, źródłowej podstawy. Inaczej mówiąc, tekst – czynnościowo, sprawczo rozumiany (w tym: artystyczna praktyka) – przestaje być rodzajem medium, które przesłania bądź udostępnia prawdziwą rzeczywistość. Staje się natomiast rodzajem mediatora (nosiciela, nie tylko nośnika) dzięki, któremu, poprzez którego i w którego polu działania konstruowany jest porządek, sens oraz postaci podmiotowo-przedmiotowych relacji.⁴¹

Tekst-mediator może zostać więc uznany za miejsce wykwitu i ekspozycji świadomości, której wyjątkowość – poetologiczny charakter – podkreśla osobliwość literackiego poznania⁴².

³⁸ M. Leiris, *Wiek męski wraz z rozprawą Literatura a tauromachia*, przeł. T. i J. Błoński, Warszawa 1972, s. 11-12. (Wskazaną kwestię podejmujemy w dalszych częściach pracy w odniesieniu do Wata i Lipskiego. Podajemy tylko odnośny cytat: „[...] Stworzyć książkę, która byłaby czynem – taki był mniej więcej cel, który mi się objawił jako własny wtedy, kiedy pisałem Wiek męski. Czynem odnoszącym się do mnie samego, ponieważ – pisząc – miałem mocne postanowienie rozjaśnienia (przez samo sformułowanie) ciemnych jeszcze spraw, na które psychoanaliza, jakiej doświadczyłem jako pacjent, zwróciła moją uwagę, nie mogąc ich jednak w pełni wytłumaczyć. Czynem odnoszącym się do bliźnich, ponieważ było oczywiste, że – mimo moich retorycznych zastrzeżeń – po ogłoszeniu tej spowiedzi ludzie będą patrzyli na mnie inaczej niż poprzednio. Czynem wreszcie w palnie literackim, czynem, który polegał na wyłożeniu kart i odsłonięciu odwrotnej strony medalu, na ukazaniu – w całej ich nagości – spraw, które tworzyły kanwę mniej lub bardziej przesłoniętą celowo błyskotliwymi pozorami”).

³⁹ M. Foucault, *How an 'Experience-Book' is Born*, w: Tenże, *Remarks on Marx. Conversations with Duccio Trombadori*, transl. R. J. Goldstein, J. Cascaito, New York 1991, s. 25-42. (Odnosny fragment wypowiedzi Foucault: „[...] The book is merely inscribed in something that was already in progress; we could say that the transfiguration of contemporary man is in relation to his sense of self. On the other hand, the book also worked/ or this transformation; it has been, even if in a small way, an agent. That's it. This, for me, is an "experience- book" as opposed to a "truth-book" or a "demonstration-book").

⁴⁰ Podaję tłumaczenie fragmentu dokonane przez Małgorzatę Klentak-Zabłocką (cyt. za M. Klentak-Zabłocką, *'Ja jestem literaturą'. Przypadek Franza Kafki*, „Literaria Copernicana” 2/2013, s.126. W tłumaczeniu Jana Wertera fragment brzmi nieco inaczej: „Zważywszy, że nie jestem niczym innym jak tylko literaturą, że niczym innym być nie mogę i nie chcę...” (F. Kafka, *Dzienniki [I]*, przeł. J. Werter, Londyn 1993, s.323). Zob. także F. Kafka, *Tagebücher 1910 – 1923*, hrsg. v. M. Brod, Frankfurt/M., 1983, s.200.

⁴¹ R. Nycz, dz. cyt., s.62-63.

⁴² Por. R. Nycz, dz. cyt., s.29.

Literatura w takim radykalnym ujęciu nawiązuje dzięki „granicznej mediatyzacji” relatywną łączność z życiem. Przejrzystość, a przede wszystkim zasadność owej łączności wynika ze specyfiki poszczególnych dzieł, ale tego typu pisarstwo i zaprojektowana przez nie lektura wyznaczają także nieco szerszą perspektywę, ponieważ występuje to jako wyjątkowy też stygmat lub naznaczenie tych dzieł, które powstawały wedle rachunku doświadczenia, egzystencji i języka. Spójrzmy co na ten temat, odwołując się do Rainera Marii Rilkego, ma do powiedzenia Maurice Blanchot:

Tego, kto poświęca się dziełu, przyciąga ono do punktu, w którym znosi próbę własnej niemożliwości. Wówczas dzieło staje się doświadczeniem, lecz cóż znaczy to słowo? W jednym z fragmentów *Maltego* Rilke powiada, że „wiersze nie są uczuciami, lecz doświadczeniami. Gwoli jednej strofy trzeba wiele miast zobaczyć, ludzi i rzeczy...”. Rilke nie chce przy tym powiedzieć, że wiersz to wyraz bogatej osobowości, zdolnej do życia i różnych przeżyć. Wspomnienia są niezbędne, ale tylko po to, by je zapomnieć, by w zapomnieniu, w ciszy głębokiej przemiany narodziło się u kresu słowo, pierwsze słowo wiersza. Doświadczenie oznacza tu kontakt z byciem, odnowienie w tym kontakcie samego siebie, oznacza próbę, która jednak pozostaje nieokreślona.⁴³

Można powiedzieć, że dzieła te posiadają w swojej strukturze fosforyzujące ślady rozwoju i doświadczenia podmiotu⁴⁴. W podobnym duchu analizuje świadomość literacką Karl Heinz Bohrer w swoich studiach *Nagłość* i *Absolutny czas teraźniejszy*⁴⁵ poświęconych przestrzenno-czasowej estetyce imaginacji i doświadczeniu estetycznemu w dobie nowoczesności. W wyraźny sposób nawiązuję także do pracy *Literatura świadomości*⁴⁶, której autorem jest Jakub Momro. We wskazanych dziełach problemy tu ledwie zarysowane zyskują wyraźny kształt i precyzyjne komentarze. Ponadto należy dodać, że gdyby pokusić się o przeprowadzenie linii ujmującej bardziej generalnie tego typu konceptualizacje należałoby oprócz wymienionych powyżej wskazać: poetykę doświadczenia i wyobraźni Diltheya, poezję jako doświadczenie Roberta Langbauma (a także prace Deweya i Lacoue-

⁴³ M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, przekł. i posł. T. Falkowski, Warszawa 2016, s.93.

⁴⁴ Por. T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 206-208.

⁴⁵ Zob. K. H. Bohrer, *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005; Tenże, *Absolutna teraźniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003.

⁴⁶ J. Momro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*, Kraków 2010.

Labarthe'a) oraz estetykę *sosein* Martina Seela czy kategorię „formy-życia” tropioną przez Giorgia Agambena⁴⁷.

Podsumowując tę część, można powiedzieć, że gest literacki nabiera wartości gestu egzystencji, łączy w sobie zarazem kreację, moment szczególnej samowiedzy i domenę estetycznej obecności, jeśli posłużyć się sformułowaniem Paula de Mana⁴⁸. Moment owego przewartościowania można naszym zdaniem uczynić podstawą myślenia o poetologicznej ekspozycji świadomości w dziele literackim, można widzieć w nim formę pisaną doświadczenia. Jeszcze raz przywołajmy słowa Blanchota, tym razem czytającego dziennik autora *Falszerzy*:

Jeszcze inna odpowiedź można znaleźć u André Gide'a: „W *Próbie miłosnej* chciałem ukazać wpływ, jaki wywiera książka na tego, kto ją pisze, i to w trakcie samego pisania. Albowiem wylaniając się z nas, książka nas zmienia, modyfikuje bieg naszego życia...”. Odpowiedź ta jest jednak bardziej ograniczona. Pisanie nas zmienia. Nie piszemy podług tego, czym jesteśmy; jesteśmy podług tego, co piszemy.⁴⁹

W dziełach Wata, Lipskiego i Falkiewicza dochodzi naszym zdaniem do głosu właśnie tego rodzaju literacka świadomość, która staje się możliwa do pomyślenia jako tworzona podług tego, co jest pisane. Ponadto dzieła wymienionych twórców stanowią przykłady radykalnej realizacji literackiego „dyskursu o osobie” tak, jak rozumie go Nycz. W dziełach tytułowych autorów uwyrażnia się to, co antropologiczne, ale przede wszystkim to, co poetologiczne:

Najprościej biorąc można powiedzieć, że odpowiedzi, jakie w kwestii „dyskursu o osobie” niesie literatura, dają się ujmować przynajmniej w dwóch wymiarach: w kategoriach bardziej poetologicznych i bardziej antropologicznych („bardziej”, bo są to wszak aspekty wzajemnie powiązane).

Ta pierwsza perspektywa w centrum uwagi stawia jedyną bezspornie zaświadczoną przez dzieło empiryczną osobę: osobę twórcy oraz pojmowany przez nią związek między nią a konstelacją ról autorsko-nadawczo-badawczych, jakie

⁴⁷ Zob. m. in. W. Dilthey, *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1982; R. Langbaum, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monolog in Modern Literary Tradition*, New York 1957; J. Dewey, *Art as Experience*, New York 1980; P. Lacoue-Labarthe, *Poezja jako doświadczenie*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2004; M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Kraków 2008; G. Agamben, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.

⁴⁸ P. de Man, dz. cyt., s. 55.

⁴⁹ M. Blanchot, dz. cyt., s. 96.

wypełnia, wstępując na scenę pisania. Ta druga natomiast widzi w tekstach literackich niezastąpione świadectwo obecności i ewolucji dominujących w kulturze danego miejsca i czasu wzorów osobowych, w kategoriach których współcześni zwykli określać własną tożsamość.⁵⁰

Taka estetyczno-aksjologiczna konfiguracja literackiej praktyki wiąże się z pojmowaniem procesu twórczego jako „organizacji ludzkiego doświadczenia”, dzieła zaś jako tekstualnej formy tego, co doświadczeniowe i doświadczone. Mając na uwadze te oraz inne sugestywne konstatacje Ryszarda Nycza zawarte w jego pracach *Literatura jako trop rzeczywistości* oraz *Poetyka doświadczenia*⁵¹, można powtórzyć i podkreślić raz jeszcze, że literatura może być niejako *ad hoc* poetologiczno-antropologiczną drogą doświadczenia⁵².

ALEKSANDER WAT

Pojmowanie literatury jako egzystencjalnej praktyki jest w przypadku Aleksandra Wata zasadą organizującą właściwie całą jego twórczość. Wskazują na to prawie wszyscy, którzy zajmowali tą twórczością. Ewa Baniecka poświęciła tej kwestii całą rozprawę zatytułowaną znamienne *Poezja a projekt egzystencji*⁵³; można byłoby zresztą wymieniać bardzo długo autorów oraz ich prace mówiące o tej kwestii w dziele Wata, jednocześnie zaznaczając, że ciągle można coś dopowiedzieć i odkryć nowego.

Z bardziej interesujących analiz chciałbym wymienić głos Agaty Stankowskiej zawarty w artykule *Poezja jako doświadczenie wewnętrzne*⁵⁴. Autorka artykułu podkreśla, że

⁵⁰ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 58.

⁵¹ Literatura jest „[...] terenem swoistego doświadczenia poznawczych i językowych granic, artykulacją historycznej samowiedzy, własnej sytuacji, poszukiwaniem nowych sposobów literackiego poznania, bądź wynajdywaniem nieznanych dotąd form organizacji ludzkiego doświadczenia”. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, s. 248. Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 57-58 (szczególnie fragmenty, w których mowa o wymiarach antropologicznym i poetologicznym dyskursu o osobie).

⁵² Oprócz wskazanych dzieł Ryszarda Nycza odsyłam również do niezwykle ważnej i interesującej propozycji Antoniny Lubaszewskiej, którą zawarła w rozprawie noszącej tytuł *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich* (Kraków 2009). Można również mówić o pewnym powinowactwie z projektem estetyki antropologicznej, podejmującym kwestie estetycznego kształtowania podmiotowej obecności, którego autorem jest Magdalena Popiel (*Poetyka autokreacji. Narracje doświadczenia artystycznego*, w: *Kulturowe Teorie Literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 63-100).

⁵³ E. Baniecka, *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, Gdańsk 2008.

⁵⁴ A. Stankowska, *Poezja jako doświadczenie wewnętrzne. Aleksander Wat o „epifanii naturalnego”* (na marginesie „*Mojego Wieku*”), „Pamiętnik Literacki” 2013, CVI, z. 2, s. 42.

z twórczego życia Wata można ułożyć „poetologiczną opowieść o poezji jako doświadczeniu wewnętrznym”. Przejawy takiego wartościowania twórczego aktu można już dostrzec w dziele debiutanckim Wata, mianowicie w poemacie *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*⁵⁵. Dzieło to stanowi świadectwo perypetii poszukującej świadomości, stworzone według zasady pisania, którą Wat sam określił jako „spowiedź duszy zakłóconej, przerażonej, wychowującej siebie do śmierci”⁵⁶. Zwrot ku wnętrzu stanie się ostatecznie dominantą literacko-poznawczej drogi Wata, który w *Moim wieku* doda, że poezja jest zawsze drogą *ad intra* i tylko taka ma swoją rację w jego przypadku [por. MW I 1990, 242]. W debiutanckim *Piecyku* można znaleźć prefigurację takiego podejścia, starczy wskazać znaczące odkrycie przez sylleptyczny podmiot poematu swoistego piętna – „przeklętej szpary [...] tuż za powierzchnią nosa” ujranej w lustrzanym odbiciu, która staje się *principium individuationis*, stygmatem, zewnętrznym śladem wewnętrznego ciekłu podmywającego własną identyfikację i klaryfikację. Idąc dalej, można rzec, że podmiot w [„Piecyku”] przestaje być figurą świadomą i ustanowioną, a staje się dygoczącą osobliwością świadomości, która w stanie przyćmienia (*Dammerungszustand*) usiłuje siebie doświadczyć i poznać, schodząc niejako poniżej zasady rzeczywistości. Wynikiem tej frenetycznej katabazy w siebie jest ostatecznie „pusta szpara między dłońmi”, „klucz od przepaści” i podzielone „ja”: na to siedzące „z jednej strony i z drugiej strony”, a także na jeszcze jedno, niejako trzecie „ja”, które znajduje się pośrodku, płonie w piecu, poza formą, poza językiem, poza rozumem.

Po doświadczeniu *Piecyka* Wat zamilkł na dość długi czas, jednakże świadomość twórcza, którą można nazwać „przyćmioną” i „przygaszoną”, jak sam autor wskazuje, powraca w jego późniejszej twórczości wielokrotnie, stanowiąc jeden z głównych czynników determinujących pisanie pojęte jako praktyka siebie. Należałoby właściwie przedstawić katalog wierszy, w których tematyzowany jest ten rodzaj splotu doświadczenia, świadomości i pisania. Teraz jest to raczej niemożliwe, więc zwrócę tylko uwagę na jeden z bardziej ciekawych, moim zdaniem, przypadków. W zapiskach zatytułowanych *Moralia*, Wat mówi o swoistej „łasce poetyckiej”:

Dwa różne stany łaski poetyckiej, może przeciwstawne: kiedy pisze się ze świadomością jako reflektorem. I kiedy się pisze przy świadomości przygaszonej. Pierwszy: *W czterech ścianach mego bólu*, wiersz dobry czy zły, ale doprowadzony do pełnej świadomości, czym jest ból, mój ból. *Wieczór – noc – ranek*- przygasilem świadomość (to nie irracjonalizm),

⁵⁵ A. Wat, *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, Warszawa 1920.

⁵⁶ Tenże, *Coś niecoś o „Piecyku...”*. *Brulion*, „Zeszyty Literackie” nr 99, 2007, s. 23.

poddałem się odnajdywaniu tej ziemi, bo ja wierzę w oddziaływanie gleby z jej historią, mitami i cmentarzami.[Dbs 2001, 23]

Przyjrzyjmy się owej „świadomości przygaszonej”. Poemat *Wieczór – noc – ranek*, o którym mowa, powstał na Sycylii⁵⁷. To właśnie tam, a dokładnie w Taorminie, miało miejsce szczególne literackie doświadczenie, którego wyrazem są słowa z poematu: „Zejdźmy więc niżej Orestesie, \ więcej w dół. \ Tam gdzie stara natury alchemia\ przetapia wody w gorące metale”. Wedle logiki metaforycznych wyrażen można uznać, że świadomość w stanie „przyćmienia” czy „przygaszenia” prowadzi w dół, ku ciemności i głębi. Jednak owa logika metaforyczna nie jest w zestawieniu z samym utworem Wata tak oczywista – oto przykład przekształcenia wiedzy potocznej i swoistej jej rekonfiguracji w przestrzeni otwartej przez dzieło literackie. Poetologiczna świadomość, przebywając w ciemności, ze „świadomością przygaszoną”, jest w stanie swoistej nadczułości względem światła. To stan zniesienia granic i dualizmu wewnętrzne-zewnętrzne. Grozi to upadkiem w amorficzność, jednakże obronę przed tym stanowi poetycki język, który przyznaje niejako głos i nadaje znaczenie temu, co bez literackiej mowy uległoby rozmyciu. Świadomość zatem poetycko schodzi pod powierzchnię zdarzeń, a podmiot obejmuje nadczułością nocnego widzenia kilka wymiarów jednocześnie. Formuła *lumen obscurum*, którą w swej późniejszej twórczości przywołuje Wat, wydaje się doskonale oddawać tę kwestię. Obecna w tym zwrocie – „ciemne świecیدło” – katachretyczna potencja charakteryzuje świadomość literacką, która nie tyle tkwi pomiędzy ciemnością i światłem, ile jednocześnie jawi się jako światło i ciemność, „punkt jasny” na ciemnej „smudze chaosu”[Pz 1992, 350], jak powie sam poeta. Na zakończenie przywołam jeszcze jeden fragment:

Rozpoznawałem jej [poezji – P.P.] obecność bodaj czubkami palców, jakkolwiek materia jej duchowa jest nawet w czystszej być może postaci aniżeli przeżycie religijne, skoro na to ostatnie składają się treści tak psychologiczne, jak impulsy ku ojcu, stosunek do natury i tym podobne. Natomiast poezja żywi się nimi także, ale może się bez nich obejść. Może obejść się bez wszystkiego, jest stanem nirwany, pojętej nie jako nicość, ale na odwrót, jako najwyższa pełnia. *Gesang ist Dasein*, powtarzałem sobie za Rilke, i to mi wystarczyło.[MW II, 77]

⁵⁷Owe literackie doświadczenie Wata szerzej analizuję w artykule *Ciemne światło miejsca. Taormina w literackim doświadczeniu Aleksandra Wata (z nienaukowym postscriptum)*, „Anthropos” 25/2015, s. 91-109.

Pochodzące z *Sonetów do Orfeusza* (dokładnie część pierwsza, sonet III) zdanie *Gesang ist Dasein*⁵⁸, tłumaczone jako „śpiew to istnienie” (Jastrun), „poetą – kto zaistniał mocno” (Sandauer), „śpiewać to być” (Pomorski)⁵⁹ jest wyrazem odnalezionego na dnie osamotnienia ontologicznego sensu poezji, i literatury w ogóle. Taki ontologiczny sens kształtuje całą „poetologiczną opowieść” Wata, tę niezwyklej odyseję świadomości poszukującej.

LEO LIPSKI

Pisanie traktowane jako warunek istnienia, podobnie jak u Wata, zdaje się określać naczelną zasadę organizującą twórczość Leo Lipskiego. W liście bez daty (list prawdopodobnie pochodzi sprzed 1962 roku) skierowanym do Michała Chmielowca Lipski zrównuje pisanie z wszelką twórczą działalnością człowieka: „twórczość nawet najbardziej sublimowana, jest z tego samego ciała i krwi, co każda twórcza działalność ludzka. Należy więc, przede wszystkim «zniżyć się» do tej pokory, że między hermetycznym poetą, a jakimkolwiek analfabetą, który twórczo uprawia swoje pół morgi, czy rzemieślnikiem, czy sklepikarzem, który twórczo pracuje – nie ma różnicy jakościowej”⁶⁰. Następnie w tym samym liście przytoczona zostaje paraboliczna opowieść, będąca w istocie figuralnym przedstawieniem procesu twórczego:

Patrząc na starą Żydówkę w skrzywionej peruce, która ma wykarmić sześcioro dzieci i męża talmudystę, mając kapitał zakładowy pięć złotych czyli patrząc na kogoś, który skazany jest na napięcie wszystkich – jakimi tylko rozporządza – sił twórczych, patrząc na jej harce nad odległą o dziesięć kilometrów rzeką, by kupić taniej szczupaka, marsz w upał w piasku do spodziewanego nabywcy o inne pięć kilometrów, cała przymilność, by zwalczyć niechętną jej kucharkę, zasób argumentów, że choć jest wtorek ryba nie zacuchnie do piątku, błyskawiczne zorganizowanie świadomości jaką usługę można by obiecać Pani domu, czym pochwalić Panu, wyszarpnięcie z umęczonej troską o dzieci pamięci jakiejś najświeższej ploteczki, którą zjedna, sprzedanie ryby, zorganizowanie we dworze o inne trzy kilometry tych wszystkich chwytów, aby za właśnie otrzymane pieniądze kupić skórę padłej owcy (o czym, aby się dowiedzieć należało mieć napięty czujny arsenał innych chwytów) – i wreszcie – triumfalny powrót do domu z kupionymi obwarzankami i butelką mleka – skurcz rozkoszy jaką daje osiągnięcie twórcze.⁶¹

⁵⁸ R.M. Rilke, *Poezje* (wyd. dwujęzyczne), przeł. M. Jastrun, Kraków 1974, s. 268–269.

⁵⁹ Pozostałe tłumaczenia: R. M. Rilke, *Poezje*, przeł. A. Sandauer, Warszawa 1983, s. 211; *Osamotniony na szczytach serca*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2006, s. 272–273.

⁶⁰ Archiwum Emigracji w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu.

⁶¹ Tamże.

Ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu pozwala na interpretację tej opowiadki jako figuralnego przedstawienia aktu twórczego, dającego nie tylko ową „rozkosz”, ale w swej istocie warunkującego przeżycie. Wystarczy zamienić manipulację produktami spożywczymi na pracę świadomości związaną z twórczym gestem literackim i otrzymujemy zmaganie się z doprowadzeniem znaczenia do rangi prawdy, słowa zaś do rangi życia. I tak jak bohaterka tej krótkiej przypowieści całe swoje staranie dedykuje zdobyciu pożywienia, tak świadomość twórcza usiłuje przekuć doświadczenie w literackie *organum*, w kształt znaczący, w porządek sensu, w tekstową formę życia. Pisanie jako „zorganizowanie świadomości” jest tutaj nie tylko praktyką poznawczą, jest zarazem praktyką siebie.

Uwagę na egzystencjalną zasadę determinującą pisarstwo Lipskiego zwraca wielu badaczy. Hanna Gosk wskazuje, że autor *Piotrusia* „tekstualizuje własne doświadczenie na różne sposoby, wcielając w słowo motyw «pisanie sobą»». Wydaje się, iż jego pisarstwo mogłoby stanowić obiekt owocnej analizy procesu dyskursywnej artykulacji metod konstituowania ludzkiej osobowości⁶².

Jednakże kwestia osobowego *integrum* jest tylko jedną z wielu obecnych w dziele Lipskiego, które stanowi w swej istocie przykład literatury ekstremalnej poszukującej punktu, w którym hiatus, rozziw między tym, co literackie, a tym, co przynależy do życia staje się chiazmem, skrzyżowaniem, czy też spotkaniem, w którym obydwa człony zachowują swoje właściwości, razem tworząc nową jakość. W tej symbiotycznej relacji nie istnieje potrzeba dzielenia porządków faktograficznego od fikcyjnego, są bowiem nierozłączne, spełniają się wzajem. Podobnie współlistnieją tu sens literalny i figuralny, a także to, co zaświadcza bezwzględnie o losie pisarza, jak i to, co stanowi produkt jego wyobraźni, wszystko to są równorzędne drogi doświadczającej świadomości tożsame w planie jakości epistemologicznej, wymiarze estetycznym i w porządku etycznej epiklezy. Należy jeszcze zaznaczyć, że egzystencjalny wymiar spotyka się tu ostatecznie z etycznym wymogiem wypowiedzenia czy wy-pisania prawdy. Można powiedzieć, że prawda jest w pisarstwie Lipskiego z jednej strony zadaniem literatury, a z drugiej samym zdarzeniem literackim. O wartości prawdy w pisaniu Lipski wypowiadał się wielokrotnie. W innym liście do Chmielowca, także pozbawionym dokładnej daty (w prawej górnej części widnieje tylko niewyraźny zapis dnia i miesiąca, prawdopodobnie 7III), autor *Dnia i nocy* napisał:

⁶² H. Gosk, *Posłowie*, w: L. Lipski, *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*, Izabelin 2002, s. 194.

Prawda zwłaszcza w literaturze, ma swoją olbrzymią wagę (albo, to, co za prawdę uważamy) ale zależy od kształtu powieści; albo odwrotnie: Ja w swojej psychologii pozy twierdzę, że człowiek ma pół[światome] albo nieświadome poczucie linii życia, linii właśnie estetycznej, która jest czasem silniejsza od instynktu samozachowawczego. W ten sposób człowiek kształtuje literaturę, a literatura człowieka.⁶³

Zbliżaniem się do prawdy będzie więc w literaturze zbliżanie do linii życia. Mowa tu zarazem o funkcji epistemologicznej i etycznej literatury. To kolejne elementy wyłaniającej się poetologii świadomości Lipskiego. Agnieszka Dauksza w artykule *Nosiciel pamięci* stawia istotną tezę, która podsumowuje to, o czym tu mowa, wskazując, że pisanie było dla Lipskiego „najistotniejszym momentem etycznym i zarazem jedynym sensem egzystencji”⁶⁴. Aksjologiczny wymiar twórczości autora *Sarniego braciszka* jest tak samo ważny jak ten egzystencjalny. Nieustanna próba zdobycia poprzez opowieść świata straconego, straconej bliskości, okazuje raz za razem głównym zadaniem pisania Lipskiego. Choć podmiot-narrator-autor wyraża wciąż, jak można pomyśleć, jedną obsesję, pozostaje jednak owa literatura jednym z najważniejszych dokumentów literackich ukazujących niemożliwy splót doświadczenia cielesności-tekstu-egzystencji. Jak pisze Marta Cuber:

[...] Dzieło Lipskiego, do dziś podobne w znaczeniu do figury rozpadającej się księgi, którą rozpoznać da się także w tekstach Pessoa, z największym trudem poddające się porządkowaniu, dzieło, w którym wciąż czegoś brakuje, niechętnie wewnętrznej dyscyplinie i opierające się idei korpusu, podobnie, jak *Księga niepokoju*... mogłoby być nazywane książką niemożliwą.⁶⁵

Forma życia, którą staje się dla Lipskiego pisanie, jest także sposobem przetrwania, formą przywołującą z otchłani rysy i ślady istnień, osób, zdarzeń, które zostały zniszczone, zgładzone, oderwane od obecności. Tworzenie, jak się okazuje, spełnia tu również niejako fizjologiczną funkcję⁶⁶ – jest przedłużeniem „linii życia”, ale także znakiem życia, przywoływaniem go z samego dna, ze śmierci, jest próbą uobecnienia w innym rejestrze tego,

⁶³ Archiwum Emigracji w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu.

⁶⁴ A. Dauksza, *Nosiciel pamięci. O pamiętaniu, kalectwie i pisaniu w twórczości Leo Lipskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 4, s. 82.

⁶⁵ M. Cuber, *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Katowice 2011, s. 8.

⁶⁶ Zob. A. Dauksza, dz. cyt., s. 85.

co upadło w nieobecność⁶⁷. Inny jeszcze interesującym świadectwem czytania dzieła Leo Lipskiego są słowa Hanny Gosk:

Wydaje się, że nie umniejszając kontekstów literackich, w których sytuuje się pisarstwo autora *Piotrusia*, można traktować jego twórczość jako materiał, który najlepiej tłumaczy się sam, jako kreacja wyrasta bowiem z gęstego od treści doświadczenia biograficznego i szczególnej zdolności adekwatnego dobierania granicznych środków wyrazu do graniczności opisywanych sytuacji. Lipski właściwie cały czas opowiada historię jednego życia kogoś takiego jak on we własnej osobie.⁶⁸

CZYTANIE ZORIENTOWANEGO NA PISANIE

Kwestia obecności jako podstawowa kwestia literackiego prolongowania istnienia jest również podstawowa w pisarskiej praktyce Andrzeja Falkiewicza, którego przywołanie chcielibyśmy potraktować, jako swoiste wewnętrzne motto.

Tomasz Mizerkiewicz w artykule *Co jest tobą w innych* poświęconemu dziełu autora *takim ściegiem*, podkreśla, że dla Falkiewicza „własny ślad”, a więc własna twórczość, jest niczym innym jak „pewną osobową formą”⁶⁹. Problematyka śladu, obecności i świadomości w dziele autora *Polskiego kosmosu* nieodłączna jest od szczególnego pojmowania samego aktu pisania.

„JEST DLA SIEBIE jednocześnie polem swojej bitwy, widownią swojej przegranej i mauzoleum własnej klęski”. Te słowa pochodzą z myśliwskiej noweli Faulknera, lecz mówią o polowaniu trudniejszym. Są definicją literatury.⁷⁰

⁶⁷ Tu odnosimy się do analizowanego później pierwszego rozdziału powieści *Niespokojni*. Szczególnie istotny fragment owego rozdziału brzmi: „Czekam, aż obrazy podniosą się przede mną jak przed zaklinaczem węże, obrazy owszonych i żywych, wciskających usta w wargi trupów, obejmujących je udami, aż zmieszają się w wielkim składzie potu, łajna, strachu i ośpienia i odsłonią to, co było przedtem – iżby okazało się, że ja, który byłem przeznaczony ku śmierci, stałem się dla żywota, że zostałem zabity, aby stworzyć ze zdań ze słów życie, które wyrosnie na nawozie ze mnie i tych, którzy zgnili” [P 2015, 30].

⁶⁸ H. Gosk, dz. cyt., s.16.

⁶⁹ T. Mizerkiewicz, *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*, Poznań 2013, s.283.

⁷⁰ A. Falkiewicz, *ta chwila*, Wrocław 2013, s. 184.

Zdanie to pochodzi z noweli Williama Faulknera i dotyczy charakterystyki niejakiego Dooma, natomiast Falkiewicz czyni je częścią własnej definicji literatury. Fragment podany przez nas ma swoją kontynuację – Falkiewicz zapisał: „[...] On – to znaczy William Faulkner – o swojej pisarskiej klęsce mówił często. Zastanawiam się, jak wyglądałaby jego wygrana. Chyba tak: bohaterowie zmaterializowani i prawie żywi wychodzą z kart książki...”⁷¹. Oprócz tego, że ciągle oplakuje ona własną klęskę, kolekcjonując swoje porażki, literatura jest także terenem pewnego zmagania. Mimo niezawisłości okazuje się pośredniczyć w historii ludzkiej, jest nie tylko *głosą* do dramatu obecności – ma w nim swój udział. O tym pisze Andrzej Falkiewicz w następującym passusie pochodzącym z dzieła *takim ściegiem*:

BO JA PISZĘ PISZĘ i coraz więcej dowiaduję się o tym, czego nie wiem, i tego „nie wiem” pisząc dowiaduje się, może wyprawa po nie wiem, nie wiem, powiedz mi, pokaz mi, wsadź to w mnie, powiej to w mnie, żebym miał czy miała czy miało odpowiedź na pytanie, twoje czy moje albo jeszcze czyjeś, lub niczyje, bo może sam krajobraz tu leży, albo i nawet tego krajobrazu nie? Bo może to tylko myśl tego, czy tej co w jaskini, ku jasnemu zwrócone, i to czy ten czy ta w jaskini je ma? Czy że jej czy jemu czy temu się widzi że widzi je, czy też ten czy to czy ta patrzy i widzi co jest – bo, co jest, jest – i jest tylko tam i tylko tam naprawdę?[...] ⁷²

Przez gramatyczne spiętrzenie galopujących osobowych form fragment ten wydaje się świadczyć o utracie sensu. Jest to jednak błędne stwierdzenie. To, o czym w tym fragmencie mowa, stanowi swego rodzaju summę poetologiczną, swoiste *credo*. Nie przynosi ona odpowiedzi na zadane pytania, a tylko jakby zwiększa częstotliwość wahania wyrażonego na początku. Pisanie okazuje się być epistemologicznym ściegiem wiodącym w „niewiadome”, przygodą pytającej o świat i o siebie świadomości. Mimo negatywnych wyników prowadzonej indagacji – razem docieramy do „nie wiem” – proces twórczy okazuje się tu niemożliwą do zarzucenia formą życia, wstępowaniem w zaskakujący dramat obecności, gdzie stwierdzenie „jestem”, wynika z odkrycia: „nie wiem”. Świadomość podmiotu zanurzonego w egzystencji naznaczonej stygmatem utraty, wahania i pytań pozwala Falkiewiczowi nadać jeszcze jedno ważne i niezbywalne znaczenie literackiemu zajęciu. Wyraża to cytowane już na wstępie zdanie, że „jest tylko jeden problem literatury wart uwagi i warty zachodu, jeden problem serio: żeby słowo stało się ciałem” ⁷³. Trudno

⁷¹ Tamże.

⁷² Tenże, *takim ściegiem*, Wrocław 2009, s. 71.

⁷³ Tenże, *ta chwila...*, s. 185.

powiedzieć, czy możliwe jest spełnienie tej życzeniowej formuły, rzec by się chciało, formuły o proveniencji mesjanistycznej. Myślę jednak, że można uznać Falkiewicza za tego, który w pewnym sensie wierzył, że to możliwe, pisał bowiem do samego końca. Wnioskuje o tym, także z motta jakie umieścił na początku swego ostatniego dzieła, brzmi ono następująco: „ – chwila, w której to piszę, / w której to czytasz”⁷⁴.

Przywołane przez nas motto, które Andrzej Falkiewicz umieścił przed swym ostatnim dziełem, niech posłuży także nam, jako swego rodzaju wprowadzenie do metody, którą możemy określić, jako czytanie zorientowane na pisanie. Chcemy raz jeszcze podkreślić, że to, co zamierzamy przedstawić nie sprowadza się wyłącznie do autotematyzmu dzieł literackich. Wiąże się z tym, ale chodzi tu w istocie o coś więcej, mianowicie o pole przejścia od samozwrotnego języka dzieła sztuki do takiej mowy literackiej, w której kategorii stylu, poetyki, języka i formy zadzierzgnięte zostają w pętli doświadczenia i egzystencji podmiotu, tym samym owa mowa – mowa literacka – wyznacza szczególną przestrzeń poetologiczną świadomości, indeksalnie nawiązując do tego zadziwiającego dramatu bycia w sobie i w świecie, chiazmatycznie wiążąc te dwa wymiary ludzkiego życia⁷⁵.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ „Jak się zdaje, trajektoria, fazy, cechy tego procesu wydarzania się doświadczenia odznaczają się specyfiką, która zapewnia mu rozpoznawalność i odrębność w stosunku do innych typów egzystencjalno-poznawczych działań. Pojęcie doświadczeniowej poetyki odnosiłoby w perspektywie do opisu zarówno konkretnego wariantu prototypowej „fabuły” wydarzania się doświadczenia, jak i do specyficznego charakteru procesu doświadczeniowej referencjalności, przebiegającego trajektorie podobną wstędną Möbiusa (od zewnętrznego odniesienia przez jego „tropiczne” uwewnętrznienie po nowe, wokatywne uzewnętrznienie indeksalnej więzi z realnością)”. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, s.143.

ALEKSANDER WAT: POETOLOGIA EPISTEMOLOGICZNA

DOŚWIADCZENIE PIERWSZE: JA Z JEDNEJ STRONY I JA Z DRUGIEJ STRONY MEGO MOPSOŻELAZNEGO PIECYKA

TYTUŁ

W osobliwe przeżycie, którym jest lektura⁷⁶ poematu Wata, wprowadza już sam tytuł. Od razu widać, że ten najzwyczajniejszy początek, to klasyczne poczęcie lektury dzieła – od tytułu, wprowadza niemałe zamieszanie. Mamy przed sobą zdanie, niby konfesję, wyznanie, niby oświadczenie czy prezentację pewnego podmiotu, szczególnego mówiącego JA, które frontalnie napada czytelnika, narzuca się czytelniczej percepcji. Przychodzi chyba zaraz na myśl jakieś *elephantiasis*, przerost, pretensja, efronteria i zarazem dotyka lekkie zażenowanie. Wziąwszy pod uwagę, że ma to miejsce już przy odczytaniu tytułu, zatem przy pierwszej możliwej okazji, w pierwszym kontakcie, możemy wnioskować o pogwałceniu niepisanego dyplomatycznego protokołu, to uderzenie w dobry smak, w przyzwoitość, w istocie odczuwamy dosłowne *faux pas*. Czytelnik zostaje siłą rzeczy wmieszany w tę dziwną, poetycką fiksjację pocztą przez bezceremonialnie odkrywający się podmiot.

Doprawdy dziwne jest owo JA – hiperbolicznie eksponowane, odróżnione graficznie, powtórzone, widziane podwójnie, w dwóch wersjach, albo diafragmatycznie, to jest zgodnie z etymologią, przedzielone przez środek⁷⁷. Tak czy inaczej możemy, jak się wydaje, przyznać temu „JA z jednej strony” i temu „JA z drugiej strony” równowartościowy, autonomiczny status tekstowej prezencji. To horyzontalne usytuowanie – po dwóch stronach – nie zakłada struktury hierarchicznej, żadne z nich nie przedstawia nadrzędnego wobec drugiego porządku. Ich zestawienie jest takie jak w parataksie, przypomina jukstapozycję. Nie wiadomo jednak tak do końca, czy mamy do czynienia z dwiema emanacjami JA, czy też jest tylko jedno – ulegające dyspersji, rozczepieniu czy rozchyleniu – JA. Syntaktyka przez operację

⁷⁶ Por. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność - literatura*, Warszawa 2012, s. 291-326.

⁷⁷ Słowo „diafragmatycznie” zostaje tu w pewnym sensie sprowadzone z pism Wata. W *Dzienniku bez samogłosek*, w części zatytułowanej *Dlaczego piszę wiersze?*, Wat użył go do opisu doświadczenia utraty przytomności jakiego doznał w Ałma Acie w 1944 roku. Faktycznie w nieco innym znaczeniu, a także w innej formie, bo rzeczownikowej, w sensie swego rodzaju zasłony położonej na oczach, zniekształcającej widzenie („diafragma oczna”), jednakże etymologia wiedzie tu do znaczeń oscylujących około oddzielenia, albo podzielenia przez środek, na dwie części (δια/dia, czyli „wśród”, „pomiędzy” oraz φράγμα/ phragma czyli „zapora”, „plot”, lub „ogrodzenie”) [Dbs 2001, 210, 228]. Można oczywiście widzieć tu obydwa znaczenia – podział jest oczywisty, mamy podmiot rozdwojony albo w dwóch wersjach. W przypadku zasłony, zaciemnienia może odwołać się do Wata, który wspomina w listach i notatkach o tym, że *Piecyk* pisał w stanie przyćmienia świadomości (przywołując niemiecki odpowiednik w postaci słowa *Dämmerungszustand*).

powtórzenia, składniowego paralelizmu, faktycznie prezentuje podział – mamy dwa razy użyty zaimek JA⁷⁸, jednakże podług praw języka figuralnego koordynującego przecież na równi z gramatyką semantyczne przekształcenia w obrębie słów i zdań pozwala pomyśleć taką sytuację podmiotową, w której mamy do czynienia z JA pojedynczym, oczywiście niespójnym, nieściśłym, rozszczelnionym, czy też jak wyżej – widzianym dyspersyjnie, w rozchyleniu. W tej chwili jednak pozostawimy obie możliwości. Zatem dziwactwo, hucpa, fioł, fiksum dyrdum, ale gdy się zastanowić to i w tym szaleństwie, w tej fiksacji jest rzecz warta uwagi, jest też być może metoda, a ponadto za potocznym „dyr dum” skrywa się francuskie *dire du mal*, które kładzie cień na wesoły żart, miarkuje wesołość ruin, gruntuje czymś z natury swej ciemnym owe „à la longue wesołe ruiny”⁷⁹.

Przedstawiona sytuacja przede wszystkim skłania do pewnego działania. Niezbędnym jest bowiem odkrycie lub wytworzenie desygnatu użytego tu dwa razy, możliwie najbardziej osobowego z zaimków. W innym wypadku bowiem pozostajemy w trudnej, niewyraźnej sytuacji, której nie sposób sprowadzić do banału stwierdzającego nietożsamość czy rozbitcie podmiotu. Gdyby tego nie było dosyć, utrudniający efekt dziwności (by nie rzec jeszcze raz dziwactwa) służący defamiliaryzacji i uniezwykleniu, zostaje spotęgowany dodatkowo przez przedmiot znajdujący się między tym „JA z jednej strony...” i „JA z drugiej strony...”.

Oczywiście przedmiot ten raczej powszechnie znany, przynależy do obszaru codzienności, pożyteczny i ważny, zwykle daleki od dziwności i dziwactwa, w utworze Wata zyskuje status dziwotworu. Przedmiot-dziwotwór, o którym mowa, to oczywiście „piecyk”, który – co wnioskujemy z obecnego w tytule zaimku dzierżawczego („mego”) – jest własnością podmiotu. Zniekształcony, wykrzywiony groteskowo, wychylony poza obszar klasycznego gatunku piecyków z żelaza zwanych potocznie kozami⁸⁰, „piecyk” napotkany przez nas sprawia nieco kłopotów. Powodem tego jest między innymi przedziwna, frapująca cecha, którą reprezentuje przymiotnik „mopsożelazny”. To przezeń „piecyk” traci bezpośrednią relewancję, uwalnia się i przestaje po prostu ogrzewać przestrzeń, staje się

⁷⁸ Figura, którą tworzy pierwsza część tytułowego zdania, przypomina *conduplicatio*, retoryczny zabieg powtórzenia całości składniowej albo odrębnego segmentu wypowiedzi.

⁷⁹ Przywołujemy tu Watowską diagnozę doświadczeń futurystycznych. Cały fragment: „Ale przed nami nie było tych potworów było walenie się, ruiny, *à la longue* wesołe ruiny, rozumiesz, przedmiot do wesela duchowego, bo tu można właśnie coś zbudować [...] to hasło, że słowa mogą być na wolności, że słowa są rzeczą, i że można z nimi robić, co się żywnie komu podoba, to była jednak olbrzymia rewolucja w literaturze, to była taka rewolucja jak - powiedzmy - Nietzschego: «Bóg umarł». Bo nagle słowa są na wolności, można z nimi wszystko robić”. [MW I 1990, 26-27].

⁸⁰ Por. W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki” LXXX, 1989, z. 1, s. 76.

natomiast tajemnicą, rozgrzaną przerwą dzielącą między dwie własne strony mówiące JA. Tu należy zauważyć, co z pewnością nie jest specjalnie trudne, że „piecyk” jako fraza stanowi ostatnie ogniwo syntaktycznego łańcuszka, kadencyjnie obniża ton nadany przez wielko-literowe JA, ponadto wprowadza poczucie rezerwy, ironii przez formę zdrobniałą. Nie dajmy się jednak zwieść na manowce, powaga, jak postaramy się później udowodnić, nie zostaje mu zupełnie odjęta.

Pozostaje jeszcze bardzo ważna kwestia – to „piecyk” w istocie dzieli i zarazem łączy dilogiczne JA – temat staje się równocześnie rematem – stanowi on niejako centrum wyrazu i wypowiedzi, jednakże odsunięte na koniec zdania, szczególny przesunięty punkt, do którego mierzą siły grawitacji utrzymujące dziwną podmiotowość, dilogiczną i koniunkcyjną. Dlatego możemy ów „piecyk” traktować na różne sposoby: jako spójnik lub znak oboczności jawiący się obrazowo, ale posiadający własne semantyczne kontinuum. Inaczej mówiąc, obraz i znaczenie zostają tu sprzęgnięte z funkcją gramatyczną spójnika, który łączy dwie samodzielne części, ale tenże sam znak podłóg logicznego rachunku dzieli owe dwa segmenty, podkreślając ich dwuwartościowość i niezależność. Dlatego, *per analogiam*, możemy stwierdzić, że ten obraz-znak („i” ↔/≡ „piecyk”) składa, a zarazem dzieli tytułowe JA.

Podsumowując tę część, należy wskazać, że „piecyk” – pierwszy przedmiot tytułu, jak również główny element całego dzieła – posiada, prócz rozbudowanej semantyki, dodatkowo gramatyczną i logiczną funkcjonalność, jest spójnikiem i konektorem, ale również znakiem podziału. Tekstowa prezencja „piecyka” jest więc dwuwymiarowa: po pierwsze, to po prostu nieco dziwaczny poetycki obraz, o czym jeszcze będzie mowa, a po wtóre, to szczególna transpozycja gramatycznej funkcji i figuralnego przekształcenia. Tak zakreślone pole funkcji i znaczeń pozwala „piecyk” widzieć dynamicznie, nie tylko jako kluczowy rekwizyt, ale przede wszystkim jako figuralną osobliwość realizującą trudną do pojęcia przestrzeń pomiędzy. Niczym rozpalony hiatus, „piecyk” dzieli i spaja owe „JA z jednej strony...” i „JA z drugiej strony...”. Przypomina to nieco ruch sensotwórczy struktury symbolicznej. Dynamika tego dwutaktu – rozstroju i zestroju – odpowiada w pewnym sensie temu, co przedstawia się jako kluczowe w pracy symbolu.

Lepszemu zrozumieniu może tu posłużyć przywołanie źródłowego znaczenia greckiego *συμβόλον* (*sumbolon*), które z daleka przypomina o dziejach dwóch części tworzących niegdyś całość. Części te swoim kształtem – a dokładnie miejscem oderwania – sugerują możliwość spojenia, wzajemnie odpowiadają sobie, jednakże powrót do całości jest

już niemożliwy, nastąpił nieodwołalny przełom czy też kryzys. Ślady tego nie są możliwe to zatarcia, na zawsze pozostaje widoczna fraktura – linia podział. Sprawa jednak jest bardziej skomplikowana, bo *sumbolon*, jak i zresztą symbol, przez sam fakt istnienia, a trudno takowe podważyć, implikuje to niemożliwe spojenie, zakłada istnienie jednej części dokładnie odpowiadającej drugiej, zatem zakłada ewentualną całość pomimo tego, że jest niejako indeksem przepołowienia tej całości. Przedstawiony tu za pośrednictwem *sumbolonu*/symbolu dialektyczny standard możliwości i niemożliwości wyznacza granice pewnego typu myśli, którą funduje pragnienie całości; nie trzeba dodawać, że jest to jedno z głównych zagadnień zachodniej sofistyki, poważnie dyskutowane mniej więcej od połowy XIX wieku.

Pozostaje jeszcze kwestia „mopsożelazności” charakteryzująca jego gatunkowo-ontologiczno-materialny modus. To kolejny kłopot, bowiem trudno dochodzić referencyjnego znaczenia neologizmu „mopsożelazny”. Co więcej nie wydaje się, żeby któryś z badaczy doszedł do zadowalających wniosków, stwierdzając tym samym ostateczne rozwikłanie zagadki, ale być może nie chodzi o udzielenie jednoznacznej odpowiedzi. Mamy tu do czynienia z całą pewnością z kontaminacją słów mops i żelazo. Mops to oczywiście znana rasa psów z grupy molosów (*molossus*), ale mopsy (czy raczej mopki) to także mniej znany rodzaj latających ssaków z rzędu nietoperzy, z rodziny molosowatych. Niewiele jednak z tego wynika, być może w grę wchodzi tu nie wszystkim przypadające do gustu wyglądy owych zwierząt, choć oczywiście kontekst kulturowy, z jakim wiąże się wizerunek nietoperza, odpowiada jakoś nocnej wagabundzie watowsko-*piecykowegopodmiotu*. Problem większy z mopsem jako psem; tu literatura zdaje się milczeć, bo prócz tego, że jest niewielki, przeznaczony do towarzystwa, a przez sfałdowaną mordkę nie traktowany nazbyt poważnie, niewiele więcej możemy powiedzieć. Zatem niczemu nie możemy zaprzeczyć, wszystko może okazać się znaczące, rzecz to nadal otwarta.

Próbę rozwikłania zagadki „mopsożelazności” w interesujący sposób przedstawił Tomas Venclova: „Dziwaczny przymiotnik «mopsożelazny» sprawia wrażenie jednego jeszcze dadaistycznego pokazania języka. Niemniej na jego spotkanie czytelnik zostaje przygotowany. Słowo «mops» kilka razy pojawia się wcześniej w tekście. Zauważmy, że bohater *Obłoku w spodniach* Majakowskiego, w przypływie manii wielkości, obiecuje spacerować z Napoleonem na smyczy, jak z mopsem. Z kolei w groteskowym i parodystycznym utworze *Tańce śmierci* pióra Felicjana Faleńskiego (koniec wieku dziewiętnastego), być może znanym Watowi, występuje mądry profesor Mopsus. Wreszcie niepodobna wykluczyć, że Watowi szło o dowcip obcojęzyczny, zrozumiały tylko dla

czytelnika angielskiego: *pig iron*, więc «płynne po wytopie żelazo w formie» (= *pig*, które to słowo oznacza także «świnie»; po polsku używa się w tym wypadku nazwy «gąska») i *pug iron* (*pug* = «mops»)).⁸¹ Autor *Rozmowy w zimie* wspiera się tu uwagami poczynionymi przez Włodzimierza Boleckiego⁸², fragment jednak przedstawia reprezentatywną próbą poradzenia sobie z tą zawilnością, mającą przecież kapitalne znaczenie dla całości dzieła. Replikę do uwag Venclovy stanowi opinia Marii Cyranowicz, która w „piecyku”, a właściwie w *Piecyku*, dostrzega hybrydę, od-rasowany twór: „A tymczasem przecież Piecyk nie jest nawet rasowy! Gdzie mu tam do mopsa czy czystego żelaza! To zwyczajny, chociaż i niezwykły, mieszaniec. Mopso-żelazny (nie bądźmy przemądrzali i odłóżmy na bok dowcip z angielskojęzyczny) to po-tworek rodem z krainy groteski: eksponujący zarówno swoją hybrydyczność, jak i hibris po prostu”⁸³. Postaramy się ostatecznie podać także własną propozycję wspartą teorią anagramów, na którą zwracano już uwagę, jako na przydatną w próbach rozwikłania przynajmniej niektórych tajemnic choreicznego poematu Wata.

Gramatyczno-logiczne rozwinięcie oczywiście w żaden sposób nie skreśla rozwinięcia obrazowego, co więcej, język reprezentacji jeszcze podbija stawkę, do tego stopnia, że możemy mówić o „mopsożelaznym piecyku” jako o centralnym, wyłaniającym się już w tytule, poetyckim obiekcie, na którym, chcąc nie chcąc, spojrzenie nasze zatrzymuje się na dłużej. Obraz „piecyka” z „mopsożelaza” nie jest jednak obrazem ustataczniającym; ulokowany po jego dwóch stronach podmiot mówiący dynamizuje całość, wyprowadza całą grupę w przestrzeń, wychyla ją niczym ruchomy relief w stronę spoglądającego. Jeszcze dalej idzie w tym widzeniu Tomasz Bocheński, który w tytułowym „mopsożelaznym piecyku” chce widzieć coś między *objet trouvé* a kubistyczną martwą naturą, przedmiotem poddanym wielokrotnemu oglądowi jednocześnie⁸⁴ – wrywa się z dwuwymiarowej przestrzeni, nabierając ciała, stając się dziwną kreaturą, która sprawia wrażenie, że widzimy ją również od strony ciemnej, zasłoniętej. Takie ujęcie przestrzenne (zgodnie z etymologią słowa rzeźba, wyrzeźbane) grupy „JA” + „piecyk” + „JA” nie pozostaje bez konsekwencji. Mamy tedy możliwość, jak przekonuje Bocheński, stwierdzenia jedyności JA, które jest raczej niespójnym, zdynamizowanym, krążącym wokół „piecyka” podmiotem, złapanym w zdanie,

⁸¹ T. Venclova, *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Warszawa 2000, s. 439-440 (przyp. nr 83).

⁸² Por. W. Bolecki, *Preteksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 102-158.

⁸³ M. Cyranowicz, *Sursecesyjne ruiny Aleksandra Wata (Próba reinterpretacji Piecyka)* w: *W „antykwiariacie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002, s. 24.

⁸⁴ T. Bocheński, *Szalony Orestes-Wat? „JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka”*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Warszawa 1999, s. 7-22.

w wyjątkowej chwili symetrycznego układu. Dwie strony biorą się więc z tego, że JA projektuje się wraz z kolejnymi oglądami i obrotami, co rusz dokładając odprysk, kontur czy jakiś inny fragment zaistniałej w ten sposób całości. JA zjawia się to tu, to tam, przedstawiając wieloperspektywiczny modus tekstowego bycia.

Ma to swoje oczywiste antecedencje: „Dla ruchu JA nie stosuję jednak ani wyrażenia, «rozdzielenie jaźni», ani tym bardziej określenia «sobowtór», ponieważ te terminy po pierwsze określają zużyte (w początkach XX w.) konstrukcje artystyczne, a po drugie spełniły swoją rolę – obezwładnienia frazesem skandalu niezwykłości. Pisząc o *Piecyku*, trudno jednak między naiwnym, romantycznym wyobrażeniem szaleństwa a psychiatryczną kwalifikacją choroby odnaleźć semantyczną niewinność nazywania; trudno balansować między «rozdzieleniem jaźni dającym wgląd w istotę rzeczy» a «schizofrenicznym atakiem»”⁸⁵. Bocheński oczywiście na poparcie swojego stanowisko przywołuje przykłady z malarstwa i rzeźby – Picasso, Braque, Gris, Marcoussis, Duchamp, Man, Masson, Bellmer, ale także Cézanne, Klee, wcześniejszy nieco Ensor i wreszcie Ernst i jego *Słoń Celebes* (obraz powstał w 1921 roku, a więc jest troszkę młodszy od Watowskiego *Piecyka*), z którym Bocheński najwyraźniej łączy poetycki przedmiot czy obiekt naczelny poematu Wata.

Szalenie ciekawe są te próby ustalenia koligacji między tekstem autora *Bezrobotnego Lucyfera* a malarstwem i awangardową rzeźbą, których twórcy zostali wymienieni wyżej. Co więcej świetna intuicja Bocheńskiego nie tyle podkreślając, co dokumentując korespondentny charakter dzieła Wata, wiąże go z nastrojowością, która stała za przemianami w sztuce końca XIX i początku XX wieku. Pozwala to widzieć *Piecyk* jako jedno z pierwszych nowoczesnych – celujących w zasiedziałe formy; będących eksperymentem, ale także prawdziwym doświadczeniem – dzieł dwudziestolecia międzywojennego. Nic dziwnego, że *Piecyk* przeszedł bez większego echa, chociaż zdobył od razu poważnego admiratora w osobie Stanisława Ignacego Witkiewicza, nazywającego poemat Wata „istotną artystyczną zdobyczą”⁸⁶. Tak czy inaczej, kwestia nowoczesności, która została przywołana, może zostać również uzasadniona tym, że gdyby spróbować uogólnić problematykę dzieła Wata, można by ją streścić w krótką doprawdy formułę. Mianowicie chodzi tu o doświadczenie epistemologiczne, to rozterka poznawcza doprowadza do „skandalu niezwykłości”, a stawkę podbija już na wstępie, w samym tytule właściwie, „mopsożelazny piecyk” – to, co nieznane,

⁸⁵ Tamże, s. 10.

⁸⁶ S. I. Witkiewicz, *Aleksander Wat*, w: Tenże, *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, Kraków 1923, s. 248.

ale obecne, mimo groteskowego skrzywienia, podobnie mocno jak podmiot, który również prowokuje do zapytywania, do podejmowania prób jego identyfikacji.

Możemy znów przywołać słowa Bocheńskiego i rzec, że „[...] tak widziany piecyk, stopiony z dziwnego i typowego, oznajmuje swe fenomenalne istnienie, byt przedmiotu (sztuki) wcześniej nie widzianego, ujawnionego nagle, nie przemawiającego do pamięci (chyba że pamiętamy sny), lecz do wyobraźni; przedmiotu, którego rozum nie rozłoży na elementy logiczne i – zgodnie z przyzwyczajeniem – do siebie pasujące”⁸⁷. „[...] Patrzę na *Piecyk* wydany sprzecznym dążeniom – pisze dalej Bocheński – by określić ostatecznie jego kształty i – pragnieniu silniejszemu – by cieszyć się absolutną – jak w tekstach symbolistów francuskich – dziwnością niedookreślenia”⁸⁸. Z tego płynie wniosek nie tylko taki, że *Piecykowe* dramaty, sprzeczności i rozterki zarażają tego, który wchodzi z tym tekstem w romans lektury, podstawowa lekcja tego fragmentu jest taka, że *Piecyk*-poemat, podobnie, jak „piecyk”-przedmiot są w dwójnasób istniejące – jako królestwo niewiadomych i jako wyzwanie poznawcze. Z jednej strony pozostajemy bezradni wobec tej osobliwości, dotknięci ambiwalentnymi emocjami, a przede wszystkim poczuciem, że znajdujemy się w sytuacji, której rozstrzygnąć nie sposób, a z drugiej strony, *Piecyk* wywołuje w nas pragnienie translacji, odszyfrowania choćby małego fragmentu, odkrycia niewiadomego.

Podsumowując: „mopsowaty piecyk Wata mieści się... w kategorii przedmiotów sztuki modernistycznej, obiektów zrodzonych z potrzeby odejścia od przyzwyczajień czy też ucieczki od widzenia wyznaczonych przez doświadczenie granic rzeczy, zerwania z przypisywaniem przedmiotom kolorów i kształtów raz na zawsze wyznaczonych. Wśród tych fenomenalnych, zawsze noszących ślad niejednoznaczności, czy nawet amorfii modernistycznych form, próżno szukać rzeczy, które «jakie są, każdy widzi», i nazw, których definicję znajdziemy w słowniku”⁸⁹.

Amorficzny charakter, niesłownikowy, niejednoznaczny łączy dzieło Wata i *Słonia Celebes* (można tu przywołać inny obraz Ernsta, wcześniejszy, bo z 1920 roku, znany pod nazwą *Dada-Gauguin*) i to te różnicujące cechy sprawiają, że tak *Piecyk*, jak i „piecyk” pozostają nieodgadnione: pierwszy jako dzieło-świadek, dzieło-doświadczenie, drugi jako jeden z najbardziej niezwykłych przedmiotów poetycko-literackiego gabinetu osobliwości w historii polskiej literatury. Z pewnością warto podkreślać fenomenalne indywiduum twórcze

⁸⁷ T. Bocheński, dz. cyt., s.9.

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Tamże.

Wata, podobnie warto widzieć w *Piecyku*, a także w całej wczesnej twórczości autora *Namopaników* próby jakoś korespondujące z awangardowymi wystąpieniami zachodu i wschodu, jednakże dążąc do precyzji, należy wskazać raz jeszcze, że mamy tu „do czynienia z szerszym zjawiskiem zbieżności w dążeniu do nowoczesności”⁹⁰. Ważne jest to, że ta koncepcja ukuta na fundamencie założonym w ramach tezy o korespondencji sztuk wpływa na powstającą w dziele Wata podmiotowość. Widzimy ją teraz wyłaniającą się wraz z obiektami i osobliwościami widzianymi na wiele sposobów. JA już od samego początku, to znaczy od tytułu, przybiera pozaumowne kształty, jest plastyczne i rekontekstualizujące się nieustannie, a dalej jak zobaczymy jest domeną ciała czy ciał, staje się zjawą samoświadomości, transponuje z rzeczy w duszę i odwrotnie, uchodzi klasyfikacji jednoznacznej jak różnorodność czy osobliwość. Podmiotowość ta raz okazuje się niewymiernie odległa od ścisłości minerału, staje się płynną zawieszoną, koloidem, aby za moment ukazać się jako punkt, konkretny, obiekt, czy abiekt, jeśli użyć popularnego w pewnych kręgach terminu Julii Kristevej⁹¹. Zapowiada to już tytułowe *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*.

Widać wyraźnie, że od samego początku wyprowadzeni jesteśmy na jakąś *terra fatum* literackiego doświadczenia relatywnie przebiegającego wraz z rozwojem tekstu, z którego jak z worka wyskakują całe mnóstwo innych tekstów sugerowanych, suponowanych, ale także wprost przywoływanych, przekształcanych arbitralnie przez podmiot mówiący. Cały debiutancki utwór Wata to twór intertekstualny, czy transtekstualny. Konstelacyjne odwołania, wydaje się, podlegają tylko jednemu prawidłu – pracy świadomości w stanie szczególnym, który sam Wat określi jako *Dämmerungszustand*⁹², co można przełożyć jako przyćmienie, jako świadomość w stanie zmierzchu. To stan, w którym zdaje się zostaje zniesiona zasada rzeczywistości, ale to właśnie sprawia, że świadomość staje się otwartą na to, co zdeponowane w jej wewnętrznych, niejawnych pokładach. Teksty wybiegają zeń, aby zniknąć w cieniu kolejnych, przenikają się wzajem, wypływają, aby zaraz zniknąć i wynurzyć znów w innej części. Stąd możemy przyznać *Piecykowi* także status stenogramu doświadczenia wewnętrznego, wiwisekcji, spojrzenia do wnętrza, którego jednak wynikiem jest tekst, o strukturze powierzchniowej, gdzie relacje wiążą się w horyzontalnym rzucie – do

⁹⁰ Zgodnie z Marią Delaperrière, możemy powiedzieć, że „mamy [tu – P.P.] do czynienia z szerszym zjawiskiem zbieżności w dążeniu do nowoczesności”. Zob. M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004, s.204.

⁹¹ Por. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 143.

⁹² A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku...”*. *Brulion*, „Zeszyty Literackie” nr 99, 2007, s.21.

tęgo również przyjdzie jeszcze wrócić. Zatem *Piecyk* jako struktura teksto-aktywna, emanuje pozornie nieuporządkowanymi sekwencjami obrazów, często poszarpanych, postrzępionych, rozerwanych i dzieje się to analogicznie do struktur syntaktycznych, w których również nakładają się na siebie całe passusy, zdania, czy nawet pojedyncze słowa poddane inwersji, rozcięte tmezą. Zdarza się, że czytający, postępując zgodnie z tekstową partyturą, wykonuje nie tyle przejście między tematami, ile wprost jest zmuszony wykonać skok. W czasie lektury stajemy się świadkami transikonicznej⁹³ podróży przez miejsca, obrazy, zjawiska niespodziewane czy wręcz niewyobrażalne.

Wracając jeszcze do tytułu – tyleż wywołującego swą pretensjonalnością niechęć, ile swą fikuśnością zapraszającego do zabawy, tyle zachęcającego, ile denerwującego – już na jego poziomie czytelnik wprowadzony zostaje w sytuację nierozstrzygalności. O mówiącym w nim JA – dodatkowo Bocheński stwierdza jego nieuchronną ruchomość – nawet jeśli przyjmiemy, że jest jedno, to musimy powiedzieć, że zajmuje dwa miejsca, po dwóch stronach pośrodku stojącego „piecyka”. Jeśli zaś uznamy, że mamy do czynienia z dwojgiem JA, schizofrenicznym czy dysocjacyjnym, to także, mimo wszystko, skupiamy uwagę na tym samym „piecyku”, który stanowi niemożliwy do pominięcia punkt. Jeśli teraz zredukować relację syntagmatyczną w tytułowym zdaniu, tak aby modelowo odpowiadała logicznej sekwencji części zdania tytułowego otrzymujemy ciąg: JA – „piecyk” – JA, lub JA : piecyk : JA. Wyraźnie dostrzegalne są trzy miejsca znaczące, trzy punkty. Przenosząc te trzy punkty w przestrzeń, łącząc je płaszczyznami odpowiadającymi ich relacjom, ale tak by możliwe było zachowanie ruchu i zarazem „dziwności niedookreślenia”, to zupełnie eksperymentalnie (w ramach eksperymentu wyobraźni), moglibyśmy tu zarysować figurę negującą geometrię, przypominającą słynny trójkąt Penrose’a, który został określony jako czysta niemożliwość (*undecidable figures*)⁹⁴. Tęgo typu manipulacja nie służy oczywiście metodycznemu opisowi, jednakże nieco charakteryzuje dziwny układ wyłaniający się z tytułu. Nie sposób, przynajmniej na razie, dookreślić miejsc, które zajmują trzy figury tytułu. Jeśli zechcieć oświetlić owo JA – bez względu czy jest jedno, czy podwójne, gdyby zechcieć określić i zdefiniować jego położenie, jeśli próbować je zidentyfikować i uchwycić w konkretnym miejscu widzimy, że zaraz zjawia po drugiej stronie. To przedstawienie pomocnicze kłopotu

⁹³ „Jego [Wata – P.P.] tekst jest rozsypany, absurdalny bełkot miesza się w nim z ogromną falą obrazów, która przelewa się chaotycznie jak wewnętrzna taśma filmowa umęczonego umysłu”. Zob. M. Delaperrière, dz. cyt., s.136.

⁹⁴ Zob. R. Penrose, *Makroswiat, mikroswiat i ludzki umysł*, przeł. P. Amsterdamski, red. M. Longair, 1997, s. 139–140.

podmiotowości w *Piecyku* Wata, jedno z wielu możliwych jak sądzę, nie rozwiązuje komplikacji podmiotu, być może wyłącznie uzmysławia aporetyczną formę podmiotowości zjawiającej się tu, po jednej stronie, a zarazem po drugiej stronie, potwierdzając w ten sposób swoją nierozstrzygalną sytuację.

MOTTA

Piecyk Wata zyskuje pełne znaczenie debiutu: „miałem lat osiemnaście, wdałem się już w przygodę polskiego futuryzmu, przedtem nigdy wierszy nie pisałem: nie ośmieliłem się” – pisze Wat, wracając pamięcią do czasu powstawania swoich twórczych pierwocin – „nic zatem nie umialem, ale tę całkowitą nieumiejętność uważałem za wielką szansę, skoro miałem rozpocząć zuchwale odnowę poezji polskiej, w dodatku odnowę polegającą na burzeniu wszystkich dotychczasowych poetyk, na kwestionowaniu samego języka poezji i jej składni logicznej, na redukcji jej do «świętego bełkotu»”⁹⁵. Nie chcemy tu przesadnie stygmatyzować, czy otaczać legendą niewinności, debiutanckie dzieło Wata. Chcemy przede wszystkim przyjrzeć się zjawisku *Piecyka* jako dzieła, które pretenduje do miana jednego z najważniejszych przykładów polskiej literatury doświadczenia. Pragniemy tu uzasadnić tezę, że *Piecyk* – poemat – dzieło – tekst jest wprost stenogramem i równocześnie partyturą doświadczenia; zatem nie tyle reprezentacją, ile przejawem, emanacją, która posiada pewną strukturę otwartą, zapraszającą, kłopotliwą. Ale *Piecyk* nie rozpoczyna się w próżni, nie powstaje *ex nihilo*. Jego udziałem jest ogromny katalog kultury, gmach, który zdaje się być zmapowany w *Piecyku* Wata. Oczywiście nie jest to mapa klasyczna, to mapa fosforyzujących śladów, mapa dziwnych punktów rozrzuconych w jeszcze dziwniejszej topografii; to mapa pełna miejsc białych, pustych, ale i czarnych, tajemniczych, może niebezpiecznych. *Piecyk* nie powstał z niczego, co więcej jak twierdzi Włodzimierz Bolecki *Piecyk* „nie jest utworem, który mógłby powstać na ulicy. Miejscem jego narodzin jest oczywiście Biblioteka”⁹⁶. Do kluczowego pojęcia tezy Boleckiego można dołożyć pewien epitet – miejscem narodzin *Piecyka* jest Wielka Biblioteka – czy też, idąc tropem

⁹⁵ Zob. A. Wat, dz. cyt.s. 21.

⁹⁶ Podaję cały odnośny fragment: „Otóż wbrew deklaracjom futurystów i samego Wata *Piecyk* nie jest utworem, który mógłby powstać na ulicy. Miejscem jego narodzin jest oczywiście Biblioteka. I to nie byle jaka. Rzecz jasna, narracyjna i semantyczna budowa *Piecyka* mieści się doskonale w poetyce deformacji, a przede wszystkim estetycznej prowokacji i artystycznego anarchizmu futurystów. Ale nie poetyka *Piecyka* mnie teraz interesuje – jej zasady wyłożył zresztą sam Wat w doskonałym autokomentarzu napisanym pół wieku później. Zastanawia mnie więc nie tyle, w jaki sposób zbudowany jest *Piecyk* i jak można by go interpretować, ale to, z czego ten utwór powstał.” W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych...*, s. 74-75.

wyznaczonym przez Przemysława Rojka, możemy dokonać pewnego rozszerzenia i mówić o Bio/Bibliotece⁹⁷, tym samym włączając w fundamenty dzieła Wata także doświadczenie życia jako takiego, w tym przeżycie ulicy, dramatyczną wagabundę, doświadczenie nowoczesnego miasta, modernistyczną rozpacz⁹⁸. Wielka Biblioteka jest więc nie tylko tym, co się czytało, jest także tym, co się przeżyło, tym, co się pamięta, co się projektuje, jest ona synonimem wielkiego pomieszenia, jak w nocnej refleksji bohatera-narratora otwierającej Meyrinkowskiego *Golema*⁹⁹. Przygoda pod tytułem *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* poczyną się mniej więcej równolegle do chwili, w której młody Wat chce zerwać z biblioteką – „Osiemnastoletni śmieszny Faust warszawski, zbuntowałem się przeciwko książkom, przeciw parunastu latom życia w książkach, chciałem «żyć»”¹⁰⁰. W jednej z wersji notatnikowych tekstu *Coś niecoś o „Piecyku”* powiedziane jest nieco więcej: „Byłem więc pełen głosów, wizji, właściwych wiekowi, temperamentu, sensu i wiary. Ale wtedy właśnie, w roku 191[8] śmieszny tragikomiczny młodociany Faust, powiedziałem sobie zbuntowałem się: *Grau ist Alle [Theorie]*. Pisanie było zaklęciem medytacyjnym, żeby wyzwolić siebie od tego wszystkiego, co napisano w ciągu z górą 4000 lat! Psychoterapią. [...]”¹⁰¹. Nie sugerujemy oczywiście dosłownego przyjęcia słów Wata, ale *Piecyk* nie jest wyłącznie efektem biblioteki, chodzi tu także o wyłonienie prywatnej chimery, a możliwe jest to tylko wtedy, gdy zrzuci się z siebie bibliotekę. Wyłonić z siebie jestestwo wolne od krępującej zasady zapośredniczenia, od języka form konwencjonalnych izolujących od życia, zatem fałszywych i próżnych, w to właśnie, zdaje się celował, ambitny młodzieniec. Zatem chodziło również o destrukcję biblioteki. Pozostajemy jednak przy czasowniku

⁹⁷ Odnoszę się tu do formuły Przemysława Rojka opartej na podobnym neologizmie, mianowicie do „bio/bibliografii”. Rojek ukuł tę formułę przede wszystkim w oparciu o powojenną twórczość Aleksandra Wata. Interesujące jest to, że możemy mówić tu o pewnej ścieżce Wata – od bio/biblioteki *Piecyka* do „bio/bibliografii” późnej twórczości. Zob. P. Rojek, *„Historia zmacona autobiografią”*. Zagadnienia tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata, Kraków 2009, s. 34.

⁹⁸ Por. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 71-140.

⁹⁹ Powołuję się na wstępny rozdział powieści Meyrinka: „Światło miesiąca spłynęło w nogi mojego łóżka i rozpostarło się jak wielki, jasny, płaski kamień. Gdy pełnia księżyca kurczy się, a lewa jego strona poczyną niknąć niby twarz, ku której starość się zbliża, która marszczy się i chudnie, wówczas, w takie godziny nocy, opanowują mnie dziwne trwogi i niepokoje. Nie śpię i nie czuwał, ale w północy, w duszy to, co przeżyłem z tym, com czytał i słyszał, miesza się jak strumienie o różnych barwach i przejrzystości. [...] Kim jest teraz „ja”? Chcę się gwałtem dowiedzieć, ale dorożumiewam się, że już nie mam żadnego organu, którym mogę stawić pytania. Wtedy lękam się, że głupi głos znowu się przebudzi i znowu zacznie nieskończoną gadaninę o kamieniu i słoninie. I tak kręcę się w kółko”. G. Meyrink, *Golem*, przeł. A. Lange, Łódź-Wrocław 2004, s. 12-13. Nie ma wyraźnych sugestii co do tego, czy Wat czytał *Golema*, aczkolwiek niektóre fragmenty *Piecyka* mogą skłaniać ku hipotezie, że miało to miejsce. Słynna powieść ukazała się w 1915 roku.

¹⁰⁰ A. Wat, dz. cyt., s. 21.

¹⁰¹ A. Wat, *Notatniki*, transk. i oprac. A. Dziadek, J. Zieliński, Katowice 2015, s. 852.

niedokonanym („chodziło”) doszło bowiem nie tyle do destrukcji, ile co najwyżej do dekompozycji biblioteki, i to w skali *minoris regio*. Biblioteka bowiem wchłania wszystko, jest też zdolna wszystko znieść. Przede wszystkim jednak należy mieć na uwadze niepodważalny fakt, że Wat w *Piecyku* zapisał próbę dekompresji, a w gruncie rzeczy rozbicia kapsuły JA tym samym narzędziem, którym chciał uderzyć w bibliotekę. Nie należy również zapominać, że zawile historie *Piecyka* zaczynają się na ulicy (o czym za chwilę). Nie sposób uciec od biblioteki, podobnie jednak nie sposób umknąć ulicy.

Nie ulega wątpliwości, że dostajemy przed oczy rzecz niezwykłą, złożoną z ogromnej ilości części ruchomą szopkę, tryptyk powtarzający całą doświadczaną przez Wata kulturę i historię, tradycję polską i żydowską, judaizm i katolicyzm, kapitalizm i socjalizm. Ale tego dowiadujemy się później, w trakcie zmagania z lekturą. Bezpośrednio natomiast poemat poprzedzają cytaty – dwa motta. Pierwsze pochodzi ze *Złotej Legendy* Jakuba de Voragine’a, dokładnie rzecz ujmując, jest to dystych ułożony po łacinie przez bohatera pierwszej części *Legendy na Dzień Zaduszny*, niejakiego mistrza Silo. Jako drugie motto Wat umieścił fragment wstępu do *Sztucznych rajów* Charles’a Baudelaire’a. Obydwa te pre-teksty są ważne. Drugi został, jak się wydaje, dobrze związany z *Piecykiem*, toteż ograniczę się do powtórzenia uwag już poczynionych. Pierwszy wymaga jednak nieco dłuższego komentarza. Ważne jest jednak przedstawić kontekst całościowo, stąd przytoczę nieco obszerniejszy fragment *Legendy na Dzień Zaduszny* wraz ze wskazanym dwuwierszem mistrza Silo. Posłuchajmy więc zbawiennej wieści:

Magister Silo prosił usilnie jednego ze swych kolegów – nauczycieli, który leżał chory, aby po śmierci wrócił do niego i opowiedział, jak mu się tam będzie powodzić. Ten zaś po kilku dniach ukazał mu się w płaszczu z pergaminu, który cały zapisany był sofizmatami, a od wewnątrz podszyty ognistym płomieniem. Zapytany przez magistra, kim jest, odpowiedział: Jestem tym, który obiecał wrócić do ciebie! Gdy zaś następnie magister zapytał go, jak mu się wiedzie, odrzekł: Płaszcz ten bardzo mi ciąży i gnecie mnie, jak gdybym wieżę dźwigał na sobie. Muszę go nosić za to, że zbyt wiele chwały szukałem w sofizmatach. A znowu ten płomień ognisty, którym płaszcz jest podszyty, to są te miękkie i wyszukane futra, które nosiłem. Płomień ten parzy mnie i sprawia mi cierpienia. [...] Gdy zaś magister wyciągnął rękę, spadła na nią jedna kropla potu pokutnika, która przeszła jego rękę prędzej niż strzała, tak że uczuł okropny ból. Zmarły zaś rzekł: Tak cierpi całe moje ciało. Wówczas magister przerażony tak srogą karą postanowił opuścić świat i wstąpić do klasztoru. Dlatego też następnego dnia, gdy zgromadzili się jego uczniowie, ułożył im taki wiersz:

Odchodzę od żab rechotania i kruków próżnego krakania.

Mnie taka logika się roi, co śmierci się wniosków nie boi.

Jak już powiedziałem, w dotychczasowych pracach nie zwracano większej uwagi na treść *Legendy na Dzień Zaduszny*. Dwuwiersz ułożony przez mistrza Silo nie przypadkowo stał się mottem *Piecyka*, zdaje się także, że jego samodzielna treść i alegoryczny sens nie są jedynym powodem wyboru przez Wata tego urokliwego, choć bardzo poważnego epigrafu. Znacząca jest tu także historia związana z przyjacielem mistrza Silo. Główny bohater fragmentu prosi swego przyjaciela leżącego na łożu śmierci, aby po tym, jak skona, przybył do niego wraz z opowieścią o tym, jak jest po drugiej stronie. Przyjaciel życzliwie prośbę spełnił, przybył jednak w nietypowym stroju – w niebywale ciężącym płaszczu z zewnątrz pokrytym tekstem, logicznymi wybiegami i sofizmatami, pustą grą rozumu zachwyconego sobą, częstą gadaniną, którymi zwykł, podobnie jak Silo, mamić swych uczniów i dookoły świat. Jest to kara, jaką ponosi. Od wewnątrz płaszcz był podszyty żywym ogniem, który palił przyjaciela Silo – ten wyrok wiązał się z nieprzeciętnym rozmiłowaniem w noszeniu futer, z przywiązaniem do zbytniej wygody.

W kontekście *Piecyka* legenda ta, a przede wszystkim motyw pośmiertnego okrycia przyjaciela mistrza Silo, owego płaszczu z zewnątrz utkanego ze słów, z tekstów składających się na próżną sofizmatykę, od wewnątrz natomiast gorejącego ogniem, płonącego nieustannie, nabiera niebywałego znaczenia. Łatwo zobaczyć podobieństwo do opisywanego w dziele Wata centralnego przedmiotu, tytułowego „piecyka”, który w samym tekście, szczególnie na samym końcu, zyskuje niezmiernie ważne, kardynalne znaczenie. To podobieństwo można już ujrzyć na elementarnym poziomie wyobrażeń przedmiotowych oraz funkcji i cech im przypisanym – mamy więc ogień wewnątrz piecyka i ogień wewnątrz płaszcza. Rozpatrując legendę przez pryzmat utworu autora *Ciemnego świecidła*, możemy pokusić się o próbę wyklarowania pewnego indywidualnego motywu, mianowicie tekstu, którego powierzchnia jest zgubną, bo w gruncie rzeczy częstą i próżną szamotaniną intelektualną, zaś wnętrze, by nie rzec głębia, odsłania się jako żar, ogień z rozgrzanego pieca. Podobnie jak płaszcz przyjaciela mistrza Silo staje się jego atrybutem, symbolem jego pośmiertnej egzystencji, tak „piecyk” w *Piecyku* staje się atrybutem symbolem podmiotowości wyłaniającej się, czy też właściwie stającej się poprzez tekst, w tekście i wreszcie samym tekstem dzieła. Uwagi wymaga także sama droga Silo – wycofanie się ze świata, wejście do klasztoru, do

¹⁰² J.de Voragine, *Złota legenda*, tłum. J. Pleziowa, wyb. M. Plezia, Warszawa 1983, s. 485.

celi. Stan izolacji może stanowić tu rodzaj dalekiego wiązania, choć zdaje się, że podmiot *Piecyka* jestw stanie zupełnie odmiennym niż izolacja – wydaje się, że podlega on uzależnieniu, jest bezwolny, do pewnego stopnia poddany rytmom, którym ulega. Sytuacja skrajnego uzależnienia okazuje punktem wyjścia do przemiany, hiperboliczna i redundantna pod względem ilości zawartych w niej informacji struktura *Piecyka* służy w końcu celom poznawczym i wyzwolenńczym, i tak należałoby chyba rozumieć szeregowie spojenie tekstu Wata z *Legendą na Dzień Zaduszny*.

Kwestia fragmentu zaczerpniętego z Baudelaire'owskich *Sztucznych rajów* została opisana przez wielu zajmujących się Watem. O ile w samym tekście pojawia się jeszcze wzmianka o dziele Voragine'a, autora cytatu służącego za motto pierwsze, o tyle relacje z Baudelaire'owską twórczością, czy właściwie estetyką *modernité*, są o wiele bardziej złożone. Pisali o tym między innymi Baranowska, Venclova, Bocheński, Radosław Okulicz-Kozaryn i Adam Dziadek. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na głos Okulicza-Kozaryna, poświęcił on kwestii obecności w *Piecyku* tradycji stworzonej przez francuskiego poetę osobny artykuł zatytułowany *Futurystyczny koniec symbolizmu? Baudelaire przy Watowskim Piecyku*¹⁰³. Tytuł rozważań może mylić, bowiem autor tego artykułu ostatecznie dowodzi, że dzieło Wata bliżej do Baudelaire'a i do Młodej Polski niż do samego futuryzmu. Wniosek ten zresztą nie powinien dziwić, przy całym swym szumie i zaabsorbowaniu uwagi młodych twórców przemianą społeczeństwa i wszystkiego tego, co stało w rozwrzeszczanych manifestach, ich program futurystyczny – mam tu na myśli na razie tylko Wata i Sterna – nie odpowiadał zamiarom leżącym u podstaw i wpisanym w *Piecyk*. Sam tekst Buadelaire'a Wat podał w błędnym zapisie, przypuszcza się jednak, że nie było to szczególnie umotywowane, wysoce prawdopodobne, że zapis je wynikiem błędów zecera. Watowska wersja wygląda następująco:

Tu verras dans tableau un promeneurs fombre et soitaire plongé dans le flot
mouvaut de multitudes et envoyant son couer et se pensée à une Éulectre lointaine
qui essayait naguère son front baigné de sueur et rafraîchissait ses levres
parcheminées par la fièvre.¹⁰⁴ [Pz 1992, 113]

¹⁰³ R. Okulicz-Kozaryn, *Futurystyczny koniec symbolizmu? Baudelaire przy Watowskim Piecyku*, w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak, Z. Kopia, Poznań 2011, s. 63-74.

¹⁰⁴ Por. A. Wat, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008, s. 3-4. Tekst oryginalny: „Tu verras dans ce tableau un promeneur sombre et solitaire, plongé dans le flot mouvant des multitudes, et envoyant son coeur et sa pensée à une Electre lointaine qui essayait naguère son front baigné de sueur et rafraîchissait ses lèvres parcheminées par la fièvre; et tu devineras la gratitude d'un autre Oreste dont tu as souvent surveillé les cauchemars, et de qui tu dissipais, d'une main légère et maternelle, le sommeil épouvantable”. (Ch. Baudelaire,

Oprócz tego, że cytat jest niedokładny (pełny i prawidłowy cytat w przypisie), to brak w nim ostatniego zdania: „[...] tu devineras la gratitude d'un autre Oreste dont tu as souvent surveillé les cauchemars, et de qui tu dissipais, d'une main légère et maternelle, le sommeil épouvantable”, co Wydźga tłumaczy następująco: „Zrozumiesz tedy wdzięczność nowego Oresta, nad koszmarami którego nieraz czuwałaś — od którego odpędzałaś dłonią lekką i macierzyńską sny potworne”. To zdanie pominięte, chociaż przecież już jakoś zaznaczone przez wymienioną Elektrę, wydaje się ważne dla nas. Szczególnie jeśli, wybiegając w przyszłość, przywołamy tu sycylijski poemat Wata z 1957 roku, noszący tytuł *Wieczór – noc – ranek*. W poemacie tym główną postacią jest właśnie Orestes uchodzący przed ścigającymi go Eryniami (Orestes szukający schronienia na Sycylii – to oczywiście Watowskie przekształcenie mitu). Należy podkreślić, że w Orestesie, w jego mitologicznej historii przegląda się sam Wat, co trafnie oddaje tytułowa formuła Tomasza Bocheńskiego: Orestes-Wat.

Mając powyższe kwestie na uwadze, możemy stwierdzić, że obroty utożsamień w istocie rozpoczęły się już w *Piecyku*. Seria trans-semiotycznych i trans-tekstualnych, symbioza życia i tekstu, wszystko to zapowiada późniejsze intertertekstualne szyfracje i steganografie. Wat „[...] z jednej strony – zauważa Okulicz-Kozaryn – parodiuje hieratyczny styl modernizmu, a drugiej, układa z jego rozbitych fragmentów nowe zaklęcia”¹⁰⁵ i bardzo ważne jest, aby widzieć to wszystko w szerokim spektrum doświadczenia literackiego – negacja staje się afirmacją, bo Wat w *Piecyku*:

Nie przeprowadza tych zabiegów jedynie w „blasku piekieł”, gdyż jak mówi zdanie poprzedzające epigraf ze Sztucznych rajów: „równie dobrze jak z niebezpiecznego narkotyku, istota ludzka ma prawo czerpać nowe subtelne przyjemności nawet z cierpienia, katastrofy, czy złego losu”. Poczynania Wata więc to nie tylko „ponure wędrówki” i „posępne kroki”, ale też pełne energii twórczej próby wywołania stanu szczęścia, baudelairowskie z ducha ewokacje raju

Les Paradis artificiels, Éditions Baudinière, Paris 1900, s. 6.) Tłumaczenie Bohdana Wydźgi: „Ujrzyś w tym obrazie wędrowca ponurego i samotnego, unoszonego przez ruchomą falę tłumów — zwracającego jednak serce i myśl ku dalekiej Elektrze, która niegdyś ocierała jego czoło złane potem i zwilżała jego spieczoną gorączką wargi. Zrozumiesz tedy wdzięczność nowego Oresta, nad koszmarami którego nieraz czuwałaś — od którego odpędzałaś dłonią lekką i macierzyńską sny potworne”. (Ch. Baudelaire, *Wino i haszysz (Sztuczne raje)*. *Analekta z pism poety*, przeł. B. Wydźga, Warszawa 1926, s. 44-45.)

¹⁰⁵ R. Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., s. 68.

i dążenie do – zapewniającej immunitet wobec śmierci – świętości. O tym zresztą mówi średniowieczną łaciną drugie motto utworu...¹⁰⁶

Jednym z ukrytych tekstów, ku którym zdaje się prowadzić *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, jest pewna baśń pochodząca ze zbioru braci Jacoba i Wilhelma Grimmów. Chodzi oczywiście o *Żelazny piec*¹⁰⁷. Można ją również potraktować jako ukryte czy też niewypowiedziane wprost trzecie motto poematu. Podobieństwo nie sprowadza się wyłącznie do tytułu:

W dawnych czasach kiedy pragnienia się jeszcze się spełniały, stara czarownica rzuciła urok na królewskiego syna, tak że musiał siedzieć w wielkim żelaznym piecu w głębi lasu. Spędził tam wiele lat i nikt nie mógł go wyzwolić. Pewnego razu królewna poszła na spacer do lasu, ale zabłądziła i nie mogła trafić z powrotem do państwa swego ojca: przez dziewięć dni chodziła po lesie, aż stanęła przed żelaznym piecem. Nagle usłyszała dobywający się ze środka głos:

– Skąd przybywasz i dokąd zmierzasz?

– Zgubiłam drogę do królestwa mojego ojca – odpowiedziała – i nie mogę trafić z powrotem do domu.

– Pomogę ci trafić do domu – rzekł głos – i to niebawem, jeżeli podpiszesz, że zrobisz to, czego zażądam. Jestem ważniejszym królewiczem niż ty królewną, a potem się z tobą ożenię.

Biedaczka przelęknęła się bardzo i pomyślała: O mój Boże, co ja pocznę z tym żelaznym piecem! Jednak tak bardzo chciała wrócić do ojca, do domu, że podpisała obiecując zrobić, to, czego piec zażąda.

– Masz tu wrócić, przynieść ze sobą nóż i wyciąć nim dziurę w żelazie.

Jak się domyślamy, królewna, zobowiązana danym przez siebie słowem, musiała w końcu wrócić, znaleźć żelazny piec i wyciąć w nim dziurę. Na nic zdały się oszustwa, tylko ona mogła to uczynić, bowiem złożyła przysięgę – przypieczętowała ją podpisem (*unterschrieb*). Kiedy udało się jej już wykrobać niewielki otwór

Królewna zajrzała do środka i zobaczyła tak pięknego młodzieńca, jarzącego się wprost od złota i drogich kamieni, że jego obraz zapadł jej głęboko w serce. Dłubała więc dalej, aż wydrążyła dziurę dość dużą, aby piękny chłopiec mógł się przez nią przecisnąć.

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ J. Grimm, W. Grimm, *Żelazny piec*, tłum. E. Bielicka, w: *Baśnie braci Grimm*, t.II, Warszawa 1989, s. 158 - 159.

– Teraz ty jesteś moja, a ja jestem twój – rzekł do niej – wybawiłaś mnie i jesteś moją narzeczoną.¹⁰⁸

To oczywiście nie koniec, ale te fragmenty wystarczą, aby stwierdzić analogię. Można rzec, że baśń ta stanowi tu równorzędny innym wyłaniającym się i tworzącym relacyjne wiązania w poemacie Wata prototekstów, zaś sam „żelazny piec” zakłada relację pretekstową, niby punkt wyjścia, który został dobyt z głębin świadomości wprowadzonej w trans, zdeponowany tam niegdyś przez poruszenie wyobraźni chłonej jednak to, co należało do porządku rzeczywistości, i to, co przychodziło z lektury, teraz wydobyty uległ przekształceniu – być może kilkuletni Wat przeraził się niegdyś obrazem i sytuacją zamknięcia w żelaznym piecu, utożsamiając się z królewiczem, bohaterem baśni, i to na tyle, że ten pierwotnie zawiązany załazek strachu został przekuty na główną, tytułową figurę jego debiutanckiego poematu, pierwszego, jak twierdził Wat, poetyckiego słowa, które zrodziło się pod jego palcami¹⁰⁹. Wielokrotnie mówił o swoich pierwszych lekturowych doświadczeniach, jako o bardzo silnych przeżyciach, ponadto wskazywał w baśniach Grimmów wpisaną w nie zasadę strachu, w pedagogicznej funkcji oczywiście [zob. Dbs 2001, 22]. Samodzielnie autor *Piecyka* czytał baśnie Grimmów równolegle z Szekspirem i to w piątym roku życia, jak twierdzi, w *Kartkach na wietrze* i tekście noszącym tytuł *Coś niecoś o „Piecyku”*¹¹⁰.

Przydawałoby to wszystko jeszcze większej powagi tylko pozornie niewinnym baśniom Grimmów, a ponadto ustawiałoby tę konkretną baśń – *Żelazny piec* – wśród wielu tekstów kultury, z których *Piecyk* zdaje się wypuszczać swoje rozliczne znaczeniowe hybrydy, które wyłaniają się i kryją, budując i zrywając siatki wiązań. Od bezpośredniego połączenia dzieli nas jednak mops, który nie tylko sprawia, że nie do końca wiadomo, coż to za materiał, jakiś niespotykany stop, buduje bryłę „piecyka” w *Piecyku*, ale także rozprasza referencyjną wiązkę prowadzącą tylko pośrednio do baśni Grimmów. Co jednak wynika z tego zestawu? Uogólniając, baśń opowiada historię księcia uwięzionego w żelaznym piecu. Wydobyć go może z wnętrza pieca tylko królowna. W drugiej części poematu Wata znajduje się następujący passus: „A we wnętrzu kasy ogniotrwałej siedzę JA – mały czarnoksiężnik,

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ „Miałem osiemnaście lat, wdałem się w przygodę polskiego futuryzmu, przedtem nigdy wierszy nie pisałem, nie ośmieliłem się. Nic zatem nie umiałem, ale tę całkowitą nieumiejętność uważałem za wielką szansę...” Zob. A. Wat, *Coś niecoś...*, s.20.

¹¹⁰ Wniosek, że Wat czytał Szekspira (ilustrowane wydanie In folio) i baśnie braci Grimm jednocześnie wynika z zestawienia informacji, jakie podaje on o sobie w *Kartkach na wietrze* i we wspomnianym *Coś niecoś o „Piecyku”*. (zob. Dbs 2001, 22, 285 oraz A. Wat, dz. cyt., s. 24).

embrion, przepalony nie wiem już jaką miłością, i ogląda – fosforyczne kolana”, nieco dalej zaś: „zerwałem zony zórz owrzodziałe rojące się od świńskich rył biesów i kawiarnianych splunąć i ukazałem się w właściwej swej naturze! bladego wyniosłego księcia na tle lodowców, zon ciemno-aksamitnego płaszcza”. Motyw przebywania wewnątrz kasy ogniotrwalej – oczywiście widzimy to *per analogiam* względem pieca – a także motyw ukazania się we właściwej swej naturze, to jest naturze księcia na tle lodowców (w dalszej części bajki mamy szklane góry) przypominają historię królewicza z baśni spisanej przez Grimmów. Wiemy, że lektura baśni zebranych przez niemieckich autorów stanowiła dla autora *Wierszy śródziemnomorskich* jedno z wczesnych, a przez to właściwie sobie silnych, doświadczeń czytelniczych i bardzo możliwe, że obraz żelaznego pieca, przechodząc filtry lat, świadomości w stanie drżenia, transu, stanął u podstaw „mopsożelaznego piecyka”, tego, w którym przecież ostatecznie płonie JA Watowskiego poematu.

GENOLOGICZNA NIEROZSTRZYGALNOŚĆ

Próby interpretacji tytułu doprowadziły do wyjawienia sytuacji nierozstrzygalności. Należałoby uznać ją za właściwy punkt wyjścia opisu *Piecyka*. Dzieło Wata podzielone jest na trzy części, te natomiast dzielą się na oddzielone ustępy, z których prawie wszystkie posiadają graficznie, to jest wielkimi literami wyróżnione początki, często zredukowane do jednego lub dwóch słów sprawiających wrażenie związku frazeologicznego, można zatem przypisać im rolę śródtytułów przynależnych do poszczególnych pasaży. Za uznaniem ich tytułowej funkcji przemawia fakt, że większość z nich kończy delimitacyjny znak kropki, po którym poza kilkoma wyjątkami wielkość liter podlega tradycyjnej zasadzie zdaniotwórczej. To też stanowi dla nas właściwy, decydujący wyróżnik w przypadkach niepewnych, głównie spowodowanych jest to występowaniem różnic w typograficznym ukształtowaniu tekstu w poszczególnych wydaniach i przedrukach dzieła Wata.

Pierwsza część nosi znaczący tytuł *PACHNĄCE RĘCE ALEKSANDRA WAT'A*. Zawiera ona osiemnaście fragmentów – pierwszy nie posiada wyróżnionego początku, można go więc traktować jako część wprowadzającą, rodzaj prologu – jego incipit brzmi następująco: „Szczęście szwenda się za nami...”. Kolejne ustępy rozpoczynają incipity zapisane wielkimi literami: *LEGENDA NIEBIOS*; *JA*; *PONURE WĘDRÓWKI*; *NOCNE ROZRYWKI GENTLEMENA*; *PRZEDWCZESNE PORACHUNKI*; *IMIENINY MARJI*;

CHOROBA; POMYŁKA NIEBIOS; GNUŚNY DZIEŃ ALEKSANDRA WAT'A; ISEUT ZŁOTOWŁOSA; GNUŚNOŚĆ; ZADY; SAMOWTÓR Z SOBĄ; MĘZKOŚĆ; ZMIERZCH; IZOLD BIAŁEGO DOMU oraz ostatni w pierwszej części *GINDRY*.

Druga część nosząca tytuł *POGROBOWIEC PRZYJACIÓŁKI* składa się z dwudziestu dwóch (ewentualnie dwudziestu trzech) fragmentów. Kolejno: *NIEMOC; SYMPOZION; KSIĄŻKA; ŚMIERĆ; DZIEŃ; LA PRADIS ARTIFICIELS; KSIĘŻNA; ROZPRZĘŻENIE; NOCE FEERYCZNEJ ŻEGLUGI; POLOWANIE NA BULWARACH; BUNT; PIJAŃSTWO; PIETA; KONIEC ALEKSANDRA WAT'A; SZALEŃSTWO; BLASKI PIEKIEŁ; ODRODZENIE; MĄDROŚĆ; PRZEPYCHY; AUTOPORTRET; Z ZIELONEJ OBERŻY* oraz ostatni dla tej części fragment *KOSMOGONJA*. Opcjonalnie można wyróżnić jeszcze dwa fragmenty – pierwszy rozpoczynający się od słów „JA z modlitwą poranną...” znajduje się on pomiędzy fragmentem *KONIEC ALEKSANDRA WAT'A* a fragmentem *SZALEŃSTWO*. Drugi to zdanie prawie całe – prócz spójnika – zapisane wielkimi literami „CZY OBEJRZAŁ SWOJE RĘCE i JAK MU SIĘ PODOBAŁY”; pojawia się ono po fragmencie *ODRODZENIE* a przed fragmentem *MĄDROŚĆ*. Układ typograficzny poszczególnych fragmentów jest w większości wydań jednaki, ale zdarzają się niewielkie różnice. Przyjmujemy, że fragment „JA z modlitwą poranną...” należy do całości *KONIEC ALEKSANDRA WAT'A*, zaś fragment „CZY OBEJRZAŁ SWOJE RĘCE i JAK MU SIĘ PODOBAŁY” trudno włączyć do poprzedzającego go, podobnie trudno go zintegrować z następnym. Niełatwo też jednoznacznie nadać mu status osobnego fragmentu. To jednak wydaje się najwłaściwsze i zgodne z motywacjami wyłaniającymi się *Piecykowej* formy, motywacjami, które najprościej ująć w formułę niekomplementarnej poetyki *vertigo* dosłownie sprawiającej zawroty głowy.

Trzecia część zatytułowana *ANTYKWARIAT ANIELSKICH EKSTRAWAGANCJI* składa się z jedenastu części: *ZMARTWYCHWSTANIE; D'INFINITE; WARJAT; AB INTRA; PO POŁUDNIU; ROZPOREKMĘDRCA; ABSOLUT; ROMANTYCZNE WIECZORY; POWRÓT Z NIEBA; UŚMIECH MORSKIEJ MARJI; TRUP SZWĘDAJĄCY SIĘ KOŁO POŁUDNIA* i fragment kończący cały poemat zatytułowany symptomatycznie *RENESANS*. Podobnie jak w drugiej części, i tu znajdziemy kilka *passusów*, które sprawiają kłopoty co do swojej odrębności lub przynależności. We fragmencie *WARJAT* znajduje się rozpoczynające od nowej linii, graficznie wyróżnione „JA krzyczę jak żółty szuler...”. Następnie pada również wyróżnione zapisem wielkimi literami pytanie w języku francuskim: „COMMENT?”. Tu jednak przyjmujemy, że są to części integralne dla całego fragmentu *WARJAT*, w którym treść dokładnie współgra z formą graficznie niejednorodną, zapisaną jakby

poza zwyczajną motywacją stosowania wyróżników tekstowych w zdaniu. We fragmencie dwa razy pojawia się język obcy (po francusku: „Je suis fou” i owo „COMMENT?”), pojawia się również kursywa, ponadto całość sprawia wrażenie mowy szalonego, stąd zakładamy intencjonalnie obecność tu tego typu zawieruchy.

Wydaje się na pierwszy rzut oka, że tak tytułów części, jak śródtytułów poszczególnych pasażów w owych częściach nie łączy żadna eksplicytna zasada. O ile pierwsze dwie części *PACHNĄCE RĘCE ALEKSANDRA WAT'A* i *POGROBOWIEC PRZYJACIÓŁKI*, mogłyby się złożyć w jakąś horrendalną fabułę – opowieść o podmiocie o pachnących rękach, który odkrywa swoją tożsamość jako pogrobowca, czyjejs, może swojej własnej, przyjaciółki, o tyle *ANTYKWARIAT ANIELSKICH EKSTRAWAGANCJI* rozbraja zupełnie tę, i tak bardzo naciągniętą, fabułę. Tego typu żarty można by mnożyć, co ciekawe odpowiada to jakoś samemu *Piecykowi*. Pozostaniemy jednak przy bardziej wstrzemięźliwej linii zapytywania tekstu Wata. Zatem to, co cechuje wszystkie wymienione tytuły, to poróżnienie, ale także swego rodzaju powtórzenia. Tak jest w przypadku części *ODRODZENIE*, *ZMARTWYCHWSTANIE* i *RENESANS*, ale także w przypadku takiej sekwencji: *PONURE WĘDRÓWKI*, *ROZRYWKI GENTLEMENA*, *NOCE FEERYCZNEJ ŻEGLUGI*, *POLOWANIE NA BULWARACH*, *Z ZIELONEJ OBERŻY*, *PIJAŃSTWO*, *PO POŁUDNIU*, *ROMANTYCZNE WIECZORY*, *TRUP SZWĘDAJĄCY SIĘ KOŁO POŁUDNIA*, *POWRÓT Z NIEBA* – ten układ jest podyktowany wedle występowania tych fragmentów w *Piecyku*. Gdyby zechcieć, można ułożyć z tego całkiem nie-dadaistyczny wiersz o trudnym doświadczeniu artysty nie tylko ówczesnych lat, a zatem zupełnie uniwersalistyczny. Spójrzmy na taką sekwencję: *LEGENDA NIEBIOS*, *IMIENINY MARJI*, *POMYŁKA NIEBIOS*, *ZMIERZCH*, *LA PRADIS ARTIFICIELS*, *PIETA*, *KOSMOGONJA*, *ZMARTWYCHWSTANIE*, *ABSOLUT* – tu również układa się pewien całkiem sensowny ciąg. Zabawa ta pokazuje, że przy niewielkim nakładzie pracy można wydobyć przynajmniej trzy motywy: po pierwsze doświadczenie kryzysowe, czy może raczej eschatologiczne podmiotu (w pewnym szczególnym, nie nazbyt tradycyjnym sensie); po drugie doświadczenie, które można określić mianem modernistycznego – konkretnie rozpacz modernistycznej (kilka fragmentów przecież oscyluje wokół śmierci); po trzecie problem religijny sprowadzający się raczej do negacji reprezentacji *sacrum*. Te trzy drogi, przedstawione oczywiście na potrzeby chwili bardzo naiwnie i oględnie, ilustrują wpisane w *Piecyk* możliwości lektury i idącej za nią, o ile nie w parze z nią, interpretacji. Nim jednak do niej przejdziemy, niezbędne wydaje przedstawienie pewnych ustaleń – chodzi o genologiczną

komplikację *Piecyka*, ta bowiem stanowi analogię komplikacji podmiotu, jego swoistego genotypu.

Niełatwym zadaniem, aczkolwiek wielce istotnym, jest skonfrontowanie *Piecyka* z ewentualnymi, sugerowanymi czy bezpośrednio w tekście dzieła wskazanymi architekstami. Nie chodzi tu wyłącznie o wskazanie głównych źródeł i najważniejszych odniesień w intertekstualnym żywiole, owym *modus operandi* dzieła Wata¹¹¹. Idzie tu raczej o próbę konfrontacji czy komparatystycznego zestawienia z dziełami i motywami stanowiącymi architekstualne dominium, którego *Piecyk* jest hymnem, a zarazem jego trawestacją, parodycznym prześmiewczym powtórzeniem. Włodzimierz Bolecki wskazuje tu na język groteski jako najważniejszy element tej nadwyreżonej stylistyki¹¹². Wybrzmiewający dysonans hymnu i anty-hymnu, z różnicy między pochwałą a ironiczną jej transpozycją rodzi wartość trzecia – *Piecyk* staje się tragiczną odą, którą wykonuje przerośnięty i sponiewierany koryfeusz, podmiot radykalnej formy. Ustalenie głównych czy najbardziej wyraźnych punktów docelowych owych odniesień pozwoli dzieło Wata porównać z nimi pod względem gatunkowym.

¹¹¹ Mam tu na myśli przede wszystkim prace Adama Dziadka: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999 oraz rozprawę *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, a konkretnie rozdział *Pisanie somatyczne, dotykane sensu – Aleksander Wat*. Ale również wskazują na to Małgorzata Baranowska (rozdział *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)* zamieszczony w znakomitej pracy noszącej tytuł *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984), Ewa Baniecka (*Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, Gdańsk 2008), a także wspominani już Bolecki, Venclova, Bocheński, Okulicz-Kozaryn.

¹¹² Przywołuje okazjonalnie termin „groteska”, uznając w nim bardziej konkretną realizację parodycznych zabiegów Wata w *Piecyku*. Oczywiście groteska jest samodzielną kategorią estetyczną i nie jest związana z parodią inaczej, jak tylko na zasadzie poszczególnych realizacji. Groteska wcale nie musi być parodią tematu, motywu, obrazu etc., podobnie jak parodia nie musi posługiwać się groteską. W większości przypadków użycia terminu groteska odnosimy się do znaczenia, jakie nadaje tej kategorii Włodzimierz Bolecki w cytowanym wielokrotnie już tekście. W tym wypadku podajemy nieco dłuższy fragment ustaleń Boleckiego: „Wat w swoim *Piecyku* przekroczył więc tę granicę deformacji, przed którą zatrzymał się Witkacy. Ten ostatni bowiem odrzucał sztukę nieprzedstawiającą (w malarstwie — abstrakcyjną), mimo że właśnie realistyczne przedstawienia i ich konwencje poddawał najwymyślniejszym „perwersyjnym” deformacjom. Jednak mimo że w *Piecyku* Wata można rozpoznać wielowiekowe złoza groteski (obrazy, nazwy, motywy), to nawet znając wszystkie słowa tego «zapomnianego języka», nie da się z ich pomocą odczytać żadnej informacji. Poza oszałamiającym impetem rozrywania ustalonych związków, likwidowania znaczeń, szokowania czytelników i unicestwiania wartości, którym kapliczki wznosiła literatura poprzednich epok. «ABSOLUT. Kurwa bepcłciowa o brązowym czole nieruchoma poprzez wibracje lat i kosmosów». «O to futurystyczny» koniec Młodej Polski. [...] Bohater Wata nieustannie jęczy, cierpi, męczy się, zamiera, jest zabijany, trawiony etc. Świat wokół jest potworny, duch i ciało poddawane są stale najwymyślniejszym torturom, a cała rzeczywistość ujawnia co chwilę swe przedziwne, nienaturalne i niewyobrażalne kształty⁶⁴. To specyficzne — i paradoksalne w obrębie futurystycznej doktryny — odczucie świata jako koszmaru wpisuje *Piecyk* Wata w tradycję groteskowych potworności nie mniej niż arcybogata rekwizytornia monstrów, chimery, szatanów oraz hybryd wszelkiego — także ściśle językowego — typu.” W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustychn...*, s.117-118.

Piecyk, jak wiadomo, prócz tego, że stanowi wynik prywatnej autopsji, autoepistemicznego wtargnięcia w siebie, zrodził się z doświadczenia biblioteki¹¹³; tytuł, a nade wszystko już motta, które wprowadzają w lekturę właściwie wrzucają czytelnika w intersemiotyczną sieć, z ich sprawą wprost wskakujemy w intertekstualną intrygę. Nie ma najmniejszych wątpliwości, że *Piecyk* wyrasta dziko z otwartej księgi kultury, że obrasta i pnie się po bibliotecznym filarze, jednakże dzieło Wata nieustannie atakuje te swoje podstawy, celuje w nie ich własną bronią, nie strzela, a bombarduje językiem, cierpi na tym i sam język. Rekurencyjnie odbijają się w sobie zgoda i niezgoda, pełnia i horror próżni – kultura figuralnie spotęgowana poniekąd znaczy własny kres, i odwrotnie – karnawał utwierdza porządek, który przewraca na nice. Dlatego przyjmujemy za podstawowe ruchy samozwrotne powtórzenia i różnicy, afirmacji i negacji – *Piecyk* wiedzie nas nieustannie w synkopicznym ruchu od biblioteki do życia, od życia do biblioteki (wcześniej wspomniana formuła bio/biblioteka jest próbą oznaczenia tej biegunowości).

Wskazywaliśmy cechujące cały *Piecyk* specyficzne przepisanie kultury, jej figuralne powtórzenie, z jednoczesnym ironicznym skanalizowaniem, podkreślającym, czy właściwie: wywołującym niemożliwy do pominięcia rozziw, będący wynikiem pracy świadomości, która w wysiłku samookreślenia i określenia świata natrafia na dystans. Owocuje to również próbą, tu z już z gruntu swego awangardową, zerwania z dotychczasową władzą ustalonych form ekspresji, ale także, a może przede wszystkim wchodziła tu w grę reorganizacja życia społecznego poprzez odnowę pojęcia sztuki, przez nowe jej praktykowanie. Wnikliwy obserwator zauważa jednak, że *Piecyk* nie zupełnie spełniał to, co za najważniejsze i najpilniejsze uznawał program futurystyczny. W istocie nie miało dzieło Wata wielewspólnego z tym, co sam on wraz z Anatolem Sternem proponował w manifestie *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*¹¹⁴.

Piecyk więc jest strukturą mieniącą się, Witkacy po swojemu porównuje dzieło Wata do worka: „Książka Wata robi na mnie wrażenie worka, do którego nasypane są bez żadnego

¹¹³ Tmaże, s. 75.

¹¹⁴ Zob. A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wyb. i oprac. H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 3-6. Tezę tę potwierdzają także słowa Boleckiego: „w *Piecyku* zamiast gloryfikacji prostoty, współczesności, techniki czy plebejskiego stosunku do sztuki znajdujemy niezwykle kolekcję nazw, motywów, tematów oraz symboli pochodzących z różnych wieków i różnych kultur i – co więcej – wymagających od czytelnika wiedzy wyjątkowo wyrafinowanej, encyklopedycznej, erudycyjnej. Dziwny to zaiste utwór futurystyczny, w którym cuda techniki zastępowane są przez potwory i monstra, któremu patronują Poe, Rimbaud i Baudelaire i który przed oczami czytelnika rozsypuje setki składników należących do kultury egipskiej i greckiej, żydowskiej i chrześcijańskiej, pochodzących z epoki średniowiecza, baroku, romantyzmu i oczywiście – co już mniej dziwi – modernizmu.” W. Bolecki, dz. cyt., s. 74-75.

ładu prześlicznie oszlifowane różnobarwne drogie kamienie, kamee, malutkie bibeloty z kości słoniowej czy diabli wiedzą z czego”¹¹⁵. Nieokreśloność wyłoniona z tytułu wraca więc nieustannie – wraca również w przypadku próby genologicznej, którą chcemy tu w końcu przeprowadzić. Obecna w *Piecyku* poetyka *vertigo*, czy „poezja nerwowa”¹¹⁶, jeśli posłużyć się określeniem Bachelarda, którego użył wobec najsłynniejszego dzieła Lautréamonta¹¹⁷, wyzwala wewnętrzne ambiwalencję języka, czy szerzej mowy, układa je w podwójny kierat możliwości i niemożliwości. Podobnie ma się sprawa w przypadku próby namysłu nad ewentualnym stwierdzeniem gatunku czy gatunków pierwociny debiutanckiej Wata. Wpisana w to dzieło metaliteracka gra zbliżeń i odstępień, jawnych i ukrytych koligacji, bezpośrednich nawiązań i odległych odwołań, zapewne wielu dotąd nieodkrytych, jawi się jako nieco szaleńcza, z całą pewnością pozbawiona precedensu w literaturze polskiej, obrona przed taksonomią – w tym również jeżeli idzie o kształty podmiotowości wyłaniające się z tego dzieła, zarazem jednak cechuje je niezrównana seria wprost deiktycznych referencji, bezpośrednio wiodących do pretekstów i architekstów.

Po pierwsze, i jak się zdaje najważniejsze, Arthur Rimbaud: „Wat czytał Rimbauda bardzo świadomie i samoświadomie; jego «trzeźwe oko» widziało więcej niż oczy rówieśników. Nawet oko «transowe», to z *Piecyka* (po cezurze Łubianki – mistycyzujące), widziało więcej. Aż trudno uwierzyć, że nie znał listu jasnowidza, gdy pisał *Piecyk*”¹¹⁸. Wat nie znał korespondencji Rimbauda, w szczególności chodzi o tu o wspomniany przez Kuczyńską-Koschany słynny *lettre du voyant* francuskiego poety, potwierdza to – jednocześnie podkreślając wspólnotę nastoletniego Wata i nastoletniego Rimbauda – Tomas Venclova: „Wat nie znał tego listu, kiedy pracował nad *Piecykiem*, ale postawa i potrzeby wewnętrzne, które są w tym poemacie, najzupełniej się zgadzają z programem Rimbauda”¹¹⁹.

¹¹⁵ S. I. Witkiewicz, dz. cyt., s. 244.

¹¹⁶ Zob. G. Bachelard, *Lautrémont*, w: Tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 63-110.

¹¹⁷ Chodzi oczywiście o *Pieśni Maldorora* (patrz przyp. 46), które podobnie jak *Piecyk* „były lekceważone jako żart lub dzieło szaleńca; uwielbiane ze względu na swój czarny humor, sławione jako arcydzieło literatury złem zainteresowanej, rozkwitającej w drugiej połowie XIX wieku we Francji, od późnego romantyzmu po dekadenski symbolizm. Współcześni krytycy są skłonni czytać *Pieśni* jako wyraz negatywnej retoryki zmierzającej do destrukcji retoryki tradycyjnej, do demaskowania estetyki oryginalności przez plagiat oraz do obnażania konwencji literackich przez ich parodiowanie i doprowadzenie *ad absurdum*”. M. Riffaterre, *Generowanie tekstów Lautréamonta*, przeł. T. Cieślak-Sokołowski, w: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. III, wyb. i oprac. H. Markiewicz, Kraków 2011, s. 355.

¹¹⁸ K. Kuczyńska-Koschany, *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony „JA”*. (Miliard Rimbaudów, trans, trauma + Wat), w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak, Z. Kopcia, Poznań 2011, s. 75.

¹¹⁹ Zob. T. Venclova, dz. cyt., s. 83.

Autor *Siedmioletnich poetów* rzeczywiście wyłożył w rzeczonej korespondencji szczególny poetologiczny (to jest łączący ściśle poetykę z doświadczeniem twórczym czy życia jako takiego, gdzie pisanie równe jest egzystencji) zamiar – innymi słowy mamy tu eksplicytnie, choć dosyć oględnie wyjawiony koronny projekt literatury granicznej, radykalnej: „Teraz łajdaczę się, jak tylko mogę. Dlaczego? Chcę być poetą i pracuję nad tym, aby stać się jasnowidzem: Pan tego nie rozumie, a ja niemal nie umiałbym Panu wytłumaczyć. Idzie o to, by dojść do niewiadomego poprzez rozprężenie wszystkich zmysłów. Cierpienia są ogromne, ale trzeba być silnym, trzeba urodzić się poetą, ja zaś uznałem się za poetę. Nie ponoszę za to bynajmniej winy. Nie słusznie jest mówić: Ja myślę. Należałoby powiedzieć: Mnie myślą. Przepraszam za grę słów” oraz inny słynny fragment: „Poeta czyni się jasnowidzem przez długotrwałe, bezmierne i świadome rozprężenie wszystkich zmysłów. Wszystkie formy miłości, cierpienia, szaleństwa; sam szuka i wyczerpuje w sobie wszystkie trucizny, by zachować z nich tylko kwintesencje. Nieopisana tortura, w której trzeba mu całej wiary, całej nadludzkiej siły, w której staje się wśród wszystkich wielkim chorym, wielkim przestępcą, wielkim przeklętym – i najwspanialszym Uczonym! Bo dociera do nieznanego!”¹²⁰. Powyższe dwa cytaty pochodzą z dwóch listów, i gwoździ ścisłości powinniśmy mówić o listach jasnowidza, nie zaś o jednym tylko liście – tradycyjnie jednak Listem Jasnowidza tytułowany drugi chronologicznie skierowany do Demeny’ego list z 15 maja. Treść tych listów jest w prawdzie bardzo zbliżona, ponadto pierwszy jest datowany na 13 maja 1871 roku – czasowa bliskość pozwala stwierdzić, że dotyczą dopiero co tworzącej się, indywidualnej *quasi*-teorii literatury, która jednocześnie znajdowała swoje odbicie w praktyce, w pisaniu przy udziale rozgorączkowanej wyobraźni i w szczególnym natężeniu świadomości. Interesujące jest, że Rimbaud nazywa poetę – piszącego – „najwspanialszym Uczonym”, co skłania nas ku przekonaniu, że jego zamysł stanowił wydanie *sensu stricto* poetologii – poetyckiej czy literackiej wiedzy, innej niż naukowa, a jednak wysoce użytecznej

¹²⁰ Dwa cytowane fragmenty pochodzą kolejno – pierwszy z listu adresowanego do Jerzego Izambarda, z 13 maja 1871 roku, drugi z listu do Pawła Demeny’ego z 15 maja 1871 roku (A. Rimbaud, *Ja to ktoś inny. Korespondencja Artura Rimbauda*, wyb. przekł. i oprac. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Warszawa 1970, s. 57, 60). Podaję w wersji francuskiej – pierwszy fragment: *Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense. Pardon du jeu de mots*; drugi: *Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant — Car il arrive à l'inconnu!*. A. Rimbaud, *Lettres dites du «voyant»* w: A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, wst. R. Char, red. L. Forestier, Paris 1993, s. 200, 202-203.

w rejestrze istnienia, pozwalającej osiągnąć w to, co nieosiągalne dla metody naukowej. Łatwo tu ulec pokusie przejścia w rejony rezerwowane dla mistycyzmu, jednakże, mimo pewnej zbieżności z tego typu duchowymi praktykami, nie możemy zapomnieć, że przestrzenią wszystkich tych zdarzeń, doświadczeń i prób jest tylko i wyłącznie przestrzeń literacka.

Niemniej jednak zwracamy się tu ku niebezpiecznemu, a zarazem bezwzględnie wartościowemu wobec aktu twórczego, „rozprzężeniu wszystkich zmysłów” („[...] le dérèglement de tous les sens”), które opisane w ten sposób w pierwszym liście jasnowidza, zyskuje dopełnienie w liście w drugim w postaci atrybucji: „świadome rozprzężenie wszystkich zmysłów” („[...] raisonné dérèglement de tous les sens”)¹²¹. Znamienne, że do tego fragmentu odniósł się równie Aleksander Wat w jednym z fragmentów *Dziennika bez samogłosek*: „*Piecyk* był pisany wiosną 1919¹²², ukazał się zimą tegoż roku, choć z datą: 1920, był pisany niezależnie, a chyba i wcześniej od *Dionizji* i równocześnie z *Zenobią Palmurą*”¹²³. Zewnętrznie w piśmie (*écriture*) duże podobieństwa, ale różnice są istotniejsze. Iwaszkiewicza prozy są pisane beardsleyowskim piórkiem, rysunkiem estety, który, trzeba mu to przyznać, dał swej *Träumerei* folgę od konwencjonalnych rygorów. Gdy w *Piecyku* jest żywiołowe i świadome *dérèglement* wszystkich zmysłów (nie znałem jeszcze rimbaudycznego określenia, chociaż znałem przekłady *Sezonu w piekle*), jest wewnętrzna potrzeba dziwaczenia, grymasu, jest i to, co dziś nazywają słowem «egzystencjalny» [Dbs 2001, 182]. Prócz tego, że słowa Wata potwierdzają uwagi Kuczyńskiej-Koschany i Venclovy w kwestii nieznamośności listów Rimbauda, fragment ten zatwierdza niejako udział francuskiego poety w doprowadzeniu wyobraźni i świadomości autora *Bezrobotnego Lucyfera* do stanu masy krytycznej, czego wynikiem była eksplozja żywiołu i świadomości, znana pod tytułem *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*.

¹²¹ Jan Goślicki, tłumacz pracy Tomasa Venclovy, podaje ów fragment w następującej wersji: „Poeta czyni z siebie wizjonera, systematycznie doprowadzając wszystkie swe zmysły do gigantycznego i logicznego rozstroju...”. Zob. T. Venclova, dz. cyt., s. 83. Venclova opierał się na angielskim przekładzie korespondencji francuskiego poety (por. A. Rimbaud, *Complete Works, Selected Letters*, Chicago 1967, s. 307). Informacja wedle przypisu nr 16, do rozdziału trzeciego w pracy Venclovy poświęconego *Piecykowi*.

¹²² Tu ukazuje się pewna nieścisłość czy niekonsekwencja Wata – w innych źródłach mówi o pisaniu *Piecyka* w zimie, w grudniu i w styczniu – powtórzmy uwagi ze szkicu *Coś niecoś o „Piecyku”*: „*Piecyk* pisałem w czterech czy pięciu transach, w styczniu 1919, przy 39-40 stopniach gorączki. Potem w noc zimową, przy żelaznym *piecyku*, gdy wracałem z ekscentrycznych wędrówek cygańskich. Wprawiałem się w stan transu, aby «wyzwolić swoje wiedźmy»” (A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku”*..., s. 21).

¹²³ Chodzi tu o wczesne dzieła Jarosława Iwaszkiewicza, które również powstały w dużej mierze z inspiracji twórczością Rimbauda, którego zresztą był tłumaczem, a do których Czesław Miłosz porównał *Piecyk* [zob. Dbs 2001, 182].

„Praktycznie każdy, kto pisał o *Piecyku*, skonstatował, że jednym ze źródeł poematu jest proza poetycka Artura Rimabuda”¹²⁴. Przede wszystkim *Une saison en enfer* oraz *Les Illuminations*¹²⁵ stanowią nieusuwalny punkt odniesienia. Sam Wat oprócz *Dziennika bez samogłosek* wspomina o tym w listach¹²⁶. Nie trzeba chyba dodawać, że sprawa ta została bardzo skwapliwie przez wielu badaczy opisana i trudno właściwie cokolwiek więcej dołożyć do dotychczasowych ustaleń w tych kwestiach, więc odsyłam do podanych w przypisach źródeł¹²⁷.

Interesujące może okazać się natomiast to, że w zależności od przekładów twórczości Rimbauda możemy mówić o związkach ściślejszych, jak w przypadku prób translatorskich Zenona Przesmyckiego-Miriama i nieco odleglejszych w przypadku tłumaczeń Stanisława Miłaszewskiego, czy tych dokonanych przez Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Rytarda, nie wspominając już o tłumaczeniach późniejszych Adama Ważyka oraz Artura Międzyrzeckiego¹²⁸. Poniżej, dla ilustracji, zamieszczamy przekład fragmentów *Sezonu w piekle* Miriama, a dokładnie dwóch krótkich wyjątków z drugiej części *Majaczeń (Délires)* zatytułowanej *Alchemia słowa (Alchimie du verbe)*:

Chępiłem się oddawna, że posiadam wszystkie możliwe krajobrazy, i śmiesznymi wydawały mi się wszystkie znakomitości malarstwa i poezji współczesnej.

¹²⁴ T. Venclova, dz. cyt., s. 83.

¹²⁵ Zob. A. Rimbaud, dz. cyt. W przekładzie na język polski zob. Tenże, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. i posł. A. Międzyrzecki, Kraków 2007.

¹²⁶ Wat wspomina, jakie oddziaływanie nań miała twórczość legenda Rimbauda, między innymi w listach do Marii i Józefa Czapskich oraz Czesława Miłosza [zob. K 2005, 179, 434-435].

¹²⁷ Zob. K. Kuczyńska-Koschany, dz. cyt., s. 75-98. Zob. również T. Venclova, dz. cyt., s. 78-109; W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych...*, s. 73-121; W. Bolecki, *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”...*, s. 29-39; T. Bocheński, dz. cyt., s.7-22.

¹²⁸ Pierwsze przekłady wczesnej twórczości Rimbauda pojawiły się w 1892 roku (m.in. *Statek pijany*, przekł. Miriam (Z. Przesmycki), „Świat” 1892, nr 8). Dopiero w 1901 roku w eseju Przesmyckiego polski czytelnik spotkał się z fragmentami *Sezonu w piekle*; w kolejnych zeszytach „Chimery” pojawiają się pojedyncze przekłady. W 1914 ukazują się przekłady Stanisława Miłaszewskiego („Echo Literacko-Artystyczne” 1914, z. 23-24). Obszerniejsze wybory z twórczości autora *Iluminacji* zostają opublikowane w 1919 roku w „Zdroju”, w tłumaczeniu Iwaszkiewicza i Rytarda („Zdrój” 1919, z. 3-4). W 1921 roku ukazuje się pierwszy tom *Dzieł wszystkich* Rimbauda pod redakcją tych ostatnich (por. A. Kluba, *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa – Toruń 2014, s. 212). Warto wskazać fakt, że legenda i twórczość Arthura Rimbauda była obiektem częstych rozważań i żywych dyskusji, nieoficjalne obiegi przekładów czy oryginałów krążyły, bezsprzecznie oddziałując na wielu twórców rzeczonego okresu, to jest pierwszych trzech dekad dwudziestego wieku. Po wojnie Rimbauda tłumaczyli między innymi Adam Waży, Julia Hartwig, Jan Kott, Kazimierz Andrzej Jaworski, Artur Międzyrzecki. Autorem ostatnich przekładów jest Andrzej Sosnowski – kolejno części: *Życia (Vies)*, *Miasta (Villes)*, *H, Ruch (Mouvement)*, *Pobożnie (Dévotion)*, *Demokracja (Démocratie)*, *Dżinn (Génie)* ukazały się w „Literaturze na świecie” nr 9-10/2015.

[...]

Przyzwyczailem się do halucynacji prostej: widziałem zupełnie szczerze meczet tam, gdzie stała fabryka, szkołę doboszów odgrywaną przez aniołów, kolasy na drogach niebios, salon w głębi jeziora; potwory, tajemnice; tytuł wodewilu zdolny był wywołać straszdyła przed memi oczyma.

Potem tłómaczyłem me sofizmata magiczne za pomocą halucynacji słów!¹²⁹

Łatwo dostrzec podobieństwa *Piecykowej* frazy oraz powyższego, pełnego ducha młodopolszczyzny, przekładu. Fakt, że *Piecykowi* Wata bliżej do młodopolskich przekładów dopełnia tylko kwestię „prześmiewczej parafrazy” języka poetyckiego, czy szerzej literatury czasu Młodej Polski, o czym mówił Wat, komentując swoje pierwsze, jeśli idzie o chronologię, dzieło¹³⁰.

Przywołanie Rimbauda i jego dzieła (nie tylko bowiem rzecz dotyczy spraw konkretnych dzieł literackich, w grę wchodzi także, jak zaraz się okaże, legenda francuskiego poety) to zestawienie z architektem, celem wyznaczenia pewnej przestrzeni czy może marginesu genologicznego, w którym dzieło Wata mogłoby zostać jakoś zorientowane. Spoglądając na *Piecyk*, stoimy wobec dylematu – proza czy poezja, czy poezja prozatorska (poemat prozą), czy proza poetycka, czy jeszcze coś innego. Modele poematu prozą i prozy poetyckiej zaczynają zyskiwać na znaczeniu mniej więcej od czasu Charlesa Baudelaire’a, a konkretnie od czasu, w którym *Le spleen de Paris* zyskał swoją nienaruszalną sławę. Drugim prawodawcą tego rodzaju gatunkowej konwergencji – w tym wypadku mamy na myśli raczej poemat prozą – jest przywołany już Arthur Rimbaud. Oczywiście forma *Piecyka* jest bliższa poetyce autora *Iluminacji* niż bardziej spokojnej poetyce *Paryskiego splinu*, ale w kwestii polskiej dwudziestowiecznej szkoły poematu prozą obydwaj twórcy są jednakowo odpowiedzialni, choć wskazuje się również pośredni udział twórczości Aloysiusa Bertranda, Iwana Turgieniewa czy Oscara Wilde’a¹³¹. Mamy więc dwa paradygmaty czy modele poematu prozą – pierwsze spod znaku Baudelaire’a i drugi spod znaku Rimbauda. Taką tezę stawia autorka świetnej monografii problemu, przede wszystkim na gruncie polskim, przywoływana już wielokrotnie Agnieszka Kluba¹³², do jej pracy będziemy też nieustannie odsyłać.

¹²⁹ Zob. Miriam (Z. Przesmycki), *Jan Artur Rimbaud*, „Chimera” 1901, t.2, nr 4/5, s. 257-258. Na temat wczesnej recepcji dzieł Rimbauda zob. A. Kluba, *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa – Toruń 2014, s. 127-142.

¹³⁰ Zob. A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku...”*, s.24.

¹³¹ Por. A. Kluba, *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa – Toruń 2014, s. 128 – 129.

¹³² Zob. Tamże, s. 20-25, 49-60, 127-142.

Sezon w piekle i Iluminacje budują architektoniczne zaplecze dla *Piecyka* wielowymiarowo – jak już stwierdziliśmy, mamy do czynienia z, przynajmniej do pewnego stopnia, podobnym zamiarem i moglibyśmy mówić tu o wspólnotcie metaliterackiej, po wtóre, wspólna, wynikła ze lektury dzieła Rimbauda wspólnota obrazu, języka mierzącego w obiekt, stężenia wyobraźni doprowadzonego w tej warstwie do stanu krytycznego, poza realizacją oglądową, po trzecie, chodzi o pewien rodzaj parafrazy, imitacji cytatu i absorpcji legendy. Tej trzeciej tezie służą w szczególności bezpośrednie nawiązania, jak choćby fragmenty z ustępu zatytułowanego *PRZEDWCZESNE PORACHUNKI* :

Siedemnaście lat; Afryka ! Budzący się kiel. Precz z świadomością. Jadę „Wyzwolić swoje wiedźmy”. Nieudana ucieczka ! Zwichnięcie, wstręt, głód życia i brak apetytu. Gnuśność. „Jestem chodzącą kloaką”. Po dwóch latach gnojennej ospałości i kurczenia się, szwendania wśród ludzi – świadomość – uwiad rąk – teraz zajmę się teologią i wyjeżdżam do Paryża potym na Tybet w klasztor szarych lub do Sanct Francisco. [Pz 1992, 118]

To oczywiście implicytne nawiązanie do legendy opatulonego życia Rimbauda, ale mamy tu okazję zobaczyć również szczególną praktykę paracytatu – „Wyzwolić swoje wiedźmy”, czy nieco dalej „Jestem chodzącą kloaką”. Słowa te mógłby wyrzec Rimbaud. Parafrastyczna konstrukcja znajduje swoje potwierdzenie w treści. W innych miejscach natrafiamy na taki fragment: „Gotyckie sny duszy «moderne» i orgie sataniczne wiary przychodzą pod omszałe mandragorą impotencje doryckich kolumn. Tu się szwenda «sentymentalnie wychowany» młodzieńki głuptas Rimbaud” [Pz 1992, 130]. Ten fragment już bezpośrednio przywołuje postać francuskiego poety, co więcej fragment ten jest intertekstualnie bardziej skomplikowany – „gotyckie sny duszy «moderne»”, „orgie sataniczne wiary” oraz „sentymentalne wychowanie” budują piętra nawiązań, transtekstualny żywioł tak charakterystyczny dla całości utworu. Co więcej ustęp, z którego pochodzi ten fragment, nosi symptomatyczny tytuł *KONIEC ALEKSANDRA WAT’A*. Za kolejny przykład mogą służyć składniowe podobieństwa – ale to zdaje się przede wszystkim zostało zapośredniczone przez konkretne przekłady konkretnych translatorów. Jeden z takich fragmentów, pochodzący z *Iluminacji*, z części zatytułowanej *Frazy (Phrases)* wyróżnia Venclova – u Rimbauda: „Rozpiąłem sznury od dzwonnicy do dzwonnicy; girlandy od okna do okna; złote łańcuchy od gwiazdy do gwiazdy – tańczę” (*J’ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de*

fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse)¹³³; u Wata: „Aby wrócić do pierwotnego stanu władcy, zakreśliłem sobą na firmamencie przewspaniały łuk i bawię się waszymi głowami, o głupi ludzie” [Pz 1992, 122]¹³⁴. Oczywiście można polemizować z opinią Venclovy w kwestii tego, jak wyraźne jest echo Rimbauda pobrzmiewające w cytowanym fragmencie dzieła Wata, niemniej wpływ jest zauważalny. Mniej wątpliwości z pewnością budzi takowe zestawienie – Rimbaud:

Na platformach pośrodku czeluści Rolandowie trąbią swą waleczność. Na kładkach nad otchłaniami i na dachach karczm żarliwość nieba stroi flagami maszty. Zwalisko apoteoz sięga pól na wyżynach, gdzie seraficzne centauresy lawirują pośród lawin. Ponad linią najwyższych szczytów jakieś morze, wzburzone wiecznym narodzinami Wenus [...] ¹³⁵

U Wata:

Centauresy broniące tronu wznosiły się, powoli i harmonijnie łopocąc skrzydłami, na najwyższe szczyty cynobrowych poranków. Święci uciekają w strasznym popłochu chwytając wszelkie napotkane mienie. Młode wytworne andaluzyjskie czarownice odwróciły się na widok uciekającego baszkirskiego boga... [Pz 1992, 117]

Nie trzeba dalej uzasadniać słuszności rozpatrywania *Piecykowej* tekstowej komplikacji w odniesieniu do dzieła Arthura Rimbauda. Wesprzyjmy się opinią Kluby, która postępuje o

¹³³ A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. i pośl. A. Międzyrzecki, Kraków 2007. Oryginał: A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, wst. R. Char, red. L. Forestier, Paris 1993, s.168.

¹³⁴ Por. T. Venclova dz. cyt., s. 84.

¹³⁵ A. Rimbaud, *Miasta*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 2015 nr 9-10, s. 17. Dla przykładu podaję w tłumaczeniu Iwaszkiewicza i Rytarda: „Na kładkach ponad przepaściami i na dachach karczem płonące niebo rozwiesza na masztach flagi. Zawalenie się apoteozy dosięga pól na wysokościach, gdzie centauresy seraficzne wiją się pomiędzy lawinami. Ponad szczytami najwyższych grzebieni, morze wzburzone wiecznymi narodzinami Wenus [...]” A. Rimbaud, *Miasta I.*, przeł. J. Rytard, J. Iwaszkiewicz, „Zdrój. Dwutygodnik poświęcony sztuce i kulturze umysłowej” 1919 z. 3-4, s. 43. A także w tłumaczeniu Artura Międzyrzeckiego: „Na pomostach przerzuconych przez otchłani i na dachach zajazdów łuna nieba zaciąga swe flagi na masztach. Strącone apoteozy dosięgają pól na wyżynach, gdzie seraficzne centaurzyce przemykają wśród lawin. Nad zarysami najwyższych szczytów, morze zmieszane wiecznymi narodzinami Wenus [...], A. Rimbaud, *Miasta*, w: Tenże, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. i pośl. A. Międzyrzecki, Kraków 2007, s. 99. Odnosny w fragment w oryginale: *Sur les plates-formes au milieu des gouffres les Rolands sonnent leur bravoure. Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mâts. L'écroulement des apothéoses rejoint les champs des hauteurs où les centaureses sérapiques évoluent parmi les avalanches. Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes, une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus [...]* A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, wst. R. Char, red. L. Forestier, Paris 1993, s. 173.

krok dalej i stwierdza, że *Piecyk* to „najbardziej wartościowe w literaturze polskiej świadectwo wpływu «rimbaudyizmu»”¹³⁶.

Wszystko to – powracając do głównego naszego zadania w tej części – nie przesądza o tym, że dzieło Wata stanowi realizację poematu prozą. Przypomnijmy, że za takowe realizacje uznaje się *Sezon w piekle* i *Iluminacje*. Jak zatem genologicznie określić *Piecyk*, skoro pod pewnymi względami tak blisko mu do odpowiednika uznawanego za paradygmatyczny?

W dużym skrócie – poemat prozą charakteryzuje oczywiście bezpośrednia liryczna geneza czy też „liryczna rama modalna”, dalej deklaratywny sprzeciw wobec rytmizacji i metrycznej organizacji (jeśli takowe pojawiają się, to wyłącznie w charakterze semantycznym), kolejną kwestią jest poetyckość, która w poemacie prozą nie stanowi „cechy relewantnej”, co więcej jest poemat prozą formą zdolną absorbować wiele głosów wraz, wiele modalności jednocześnie (może składać się na cykl obejmujący poszczególne poematy prozą, ale każdy składający się na cykl utwór jest samodzielny – emblematyczny przypadek Maxa Jacoba i jego *Poematów prozą*, gdzie niektóre poematy przypominają odrębne aforyzmy; to też łączy się z teorią poematu prozą Suzanne Bernard, w której jednym z wyznaczników jest „krótkość”, wydaje się jednak, że to bardziej umowna cecha, tak też stwierdza Kluba), dochodzi do tego wszystkiego bardzo istotna, również dla nas, „szczególna konstrukcja podmiotowości”, którą można związać ze specyficznym modelem osoby (podmiotu i narratora) w literaturze nowoczesnej, to znaczy, jak to jakiś czas temu określił Jonathan Culler, chodzi tu o przejawy „dramatyzacji spotkania świadomości ze światem”¹³⁷, depersonifikację i bezimiennność, chociaż nie dezindywidualizację, bowiem w poemacie prozą, w opinii Kluby, indywidualizm i subiektywizm stanowią cechę z pewnością powtarzalną i charakterystyczną¹³⁸.

Zaznaczamy od razu, że są to tylko wypisy charakterystycznych cech poematu prozą, tak ogłędne przedstawienie nie ukazuje złożoności problemu, a przede wszystkim zdaje się

¹³⁶ A. Kluba, dz. cyt., s. 243.

¹³⁷ J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, w: *Odkrywanie modernizmu...*, s. 247.

¹³⁸ Podajemy te wyznaczniki za Agnieszką Klubą. Nie poświęcamy tej kwestii wiele miejsca ze względu na jej narzędziowy charakter – służy ona bowiem wyprowadzeniu wniosków dotyczących doświadczeniowego charakteru dzieła Wata, w którym formalny eksperyment, to jest również genologiczna rozgrywka, stanowi ważny punkt naszych rozważań. Tak czy inaczej można stwierdzić, że poemat prozą jest specyficzną, w istocie graniczną formą gatunkową eksponującą przeżycie wewnętrzne, śladującą przemianę jak u Rimbauda, ukazującą sytuację „splinu” w przypadku Baudelaire’a. Stanowi tym samym jedną z głównych form literatury doświadczenia wedle tego, jak rozumiemy to pojęcie, co zostało przedstawione we wprowadzających rozdziałach. Zob. A. Kluba, dz. cyt., s. 20-25, 49-60, 118-124.

nie wyprowadza wystarczająco precyzyjnej wizji modelowego poematu prozą. Wydaje się, że podług powyższych tez *Piecyk* można uznać za klarowną realizację poematu prozą. Niestety tak nie jest. *Piecyk* składa się z pojedynczych fragmentów – ich tytuły przedstawiliśmy wcześniej – których jednak nie cechuje samodzielność. Kategoria gatunkowa, którą jest cykl poematów prozą, musi zostać odrzucona. Jeśli natomiast spróbować ująć całość jako poemat prozą, to mimo tego, że możemy uznać *Piecyk* za komplementarną formę, za zintegrowany korpus tekstowy, to nie sposób pominąć faktu, że każda z tych części podlegających całości, nadrzędnej syntagmie noszącej tytuł *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, stanowi strukturę złożoną z pomniejszych, niesamodzielnych hipocy *quasi*-struktur, cechujących poszczególne passusy. Sprawia to wrażenie nieustannego, spiralnego ruchu fragmentaryzacji, aż do rozszczelnienia pojedynczych słów, do ich rozbicia: „Chcę całować trywialne pyzate panienki i nawet wtulić głowę w rosochate kruche biodra Trata ra ra ra”; w innym miejscu: „Świece iluminują palmowe legendy. Męka i dusza przewycięzona już. Ukoisz zwisające liście. Jutro, Ju tro o?”; w jeszcze innym miejscu: „Przychodzą uśmiechają się do siebie i grzeją skostniałe palce. Palce, lce paapa p pa-pa”. Częstsze od tak wyraźnych rozbić są zestawienia słów podobnie brzmiących, budujących tautogramatyczne konstrukcje zdaniowe, oparte na paronomazjach i parechezach determinujących syntaksę, przykładowo: „Cóż. Złóż i skryj się w zwoje pergamentów. Ornamentów okna łuk i wygięcie posłużą ci szpada. Za ladą błady ujrzysz własny wizerunek. Jak okropnie jest w pułnoc spotkać własny błady wizerunek. Co!”, albo „Różańcowe Nizze i nic. Z strun: jaspisowe struny – i nic. Słysz, Gindry, słysz! gdy śnią buruny strun – idę witać kręgosłup mojej Gindry. Gdy śnią buruny strun! gdy śnią buruny!”, również następujący fragment: „Powieki i bez powieki, i bez, i bez, i poza. I poza dumiała cicho i ciepło a rostaż ramp skalala nieme bezusty. I smętne o ty! i ty kosujko wież chorych i klin bezwargich powiek”. Tego typu osobliwości tekstowe anulują, wydaje się, tradycyjne prawa składni, dekomponują ją do zerowego stopnia referencji.

Oczywiście w *Piecyku* więcej tego typu chimer formalnych. Sprawia to wrażenie nie tylko rozparcelowania struktur zdaniowych oraz większych całości tekstowych. Wzmaga to poczucie ich niekompletności, to znaczy sprawia wrażenie nieukończenia, zdania otwartego; odpowiada temu *casus* przypadkowości. Również autorka *Poematu prozą w Polsce* przeczy samodzielności pojedynczych ustępów dzieła Wata; w jej opinii nie mamy do czynienia, jak to jest w przypadku gatunkowej realizacji poematu prozą, z „zamkniętą, samowystarczającą i

tłumaczącą się jako niezależny zapis estetyczną całością”¹³⁹. Zatem wskazany pośrednio problem koherencji zdaje się być tu nadrzędną cechą wykluczającą – spójność dzieła Wata opiera się na powtarzającej niespójności. Koherencja jest zatem umowna, powyższe fragmenty *Piecyka* ilustrują niekohezyjny charakter lokalnych fraz – zestawienie wedle brzmienia, a nie wedle semantycznej i gramatycznej załamuje logiczne kontinuum, tworząc anakolutyczne formy spotęgowane do granic wytrzymałości. Kluba stwierdza, że

[...] walka polskiego poety z sensem nie rozgrywa się na poziomie pojedynczych słów... lecz na poziomie zdania. Można dodać – także bardzo często na poziomie struktur międzyzdaniowych. [...] Wat rozluźnia bowiem związki pomiędzy poszczególnymi zdaniami. Nawet jeśli dość często pozostawia zewnętrzne wykładniki spójności, przede wszystkim zachowując tożsamość gramatycznego podmiotu, celowo udaremnia szansę semantycznej integracji dotyczących go wypowiedzeń, między innymi przez efekt piętrzących się wyliczeń.¹⁴⁰

Nie wydaje się do końca prawdą stwierdzenie, że walka o sens nie toczy się na poziomie pojedynczych słów, zdarzają się takie miejsca jak w cytowanych wcześniej fragmentach, w których to właśnie pojedyncze słowa są rozrywane, tak, że sens z nich wycieka, pozostaje życzeniowy.

Agnieszka Kluba zwraca jeszcze uwagę na inny ważny problem – w *Piecyku* można znaleźć całe ustępy sprawiające wrażenie rzeczywiście spójnych, otwierających niejako drogę ku następnym. Jednakże szybko orientujemy się, że pozostaje to tylko i wyłącznie projektowaną czytelniczą supozycją, niemającą rozwinięcia. Wszystko tu układa się w kombinację poszczególnych osobliwości – to ten właśnie aspekt, podkreślmy raz jeszcze, markuje, to jest oznacza i eksponuje, ale także imituje metodę twórczą zdającą się do pewnego stopnia na przypadkowy dobór treści, które dobywane zza psychicznej i świadomościowej zasłony budują strukturę *Piecyka* bez uprzedniego kompozycyjnego namysłu. Mimo tychże predykatów przypadkowości równie bezwzględnie narzuca się wysoce erudycyjna strona dzieła Wata, niby popis wiedzy świadomy i zdaje się nieco bezczelny. Penetracja, ruch *ad intra* odbywa się nie poprzez redukcję, ale przez kumulację, a ta wynika z pewnego, chcąc nie chcąc, użycia takich a nie innych narzędzi, co w tym wypadku oznacza graniczącą z rzeczywistym zawrotem głowy serią nawiązań, erupcją obrazów, kompilacją motywów i topik, na własną modłę przekręcanych literackich faktów, mitów i legend.

¹³⁹ Tamże, s. 242-243.

¹⁴⁰ Tamże, s. 247-248.

Forma, która wyłania się z takiego obrotu tekstu i jego spraw, jest formą nieukończoną, rozchwierutaną, dygoczącą i fragmentaryczną. Jeśli spróbować ująć całość, to przychodzi na myśl osobliwa widmowość – nie da się jej objąć, ująć w formułę (Witkacy), nie jest typową strukturą (Venclova), sekwencje wychylają się poza realne oglądy (Kłuba, Venclova), pośredniczy w tym, czego się wypiera (Kłuba), nie posiada jednoczącej zasady (Bocheński).

Wyłącznie względna spójność wynikająca z powtarzającego się relatywnie jednakiego zróżnicowania, kongruencja antynomiczna, przechodząca we własny negatyw, wszystko to sprawa, że Kłuba w swych rozważaniach broni *Piecyk* przed tym, aby nadać mu status poematu prozą. Przy czym stwierdza, że możemy *Piecyk* zupełnie bezpiecznie nazywać poematem, możemy też bez wątpliwości określać go tekstem pisanym prozą: „*Piecyk* nie mieści się, moim zdaniem, w architekstualnym modelu poematu prozą, zakładającym jednak – paradoksalnie, zważywszy na anarchiczny kontekst romantycznej genezy – pewną dozę „klasycznego” zdyscyplinowania”¹⁴¹.

Jednakże rozważany w ramach tej widmowej, zjawiskowej całości „może on zostać zasadnie uznany za poemat zgodnie z podstawową konotacją tego słowa w języku polski, czyli dłuższy utwór napisany językiem poetycko «nadorganizowanym»». Niewątpliwie jest to również utwór prozą”¹⁴². Wspierają to sugestie Anny Nasiłowskiej, która stwierdza, że *Piecyk* to „eksperyment w dziedzinie prozy poetyckiej”¹⁴³, także słowa Krzysztofa Rutkowskiego wskazującego, że mamy tu do czynienia z „rodzajem ekstatycznego poematu”¹⁴⁴. Możemy powiedzieć, że *Piecykowa* struktura w istocie wyznacza na polskim gruncie osobną jakość – i tak jak sugeruje Adam Dziadek, poemat Wata to „palimpsest otwarty na «tekstowy świat»”¹⁴⁵.

Reasumując, sytuacja jest o tyle interesująca, że możemy mówić tu o pewnym przeniesieniu na grunt gatunkowej refleksji nad *Piecykiem* tego, co już zdążyliśmy ustalić – chodzi o sytuację nierozstrzygalną – poemat i proza zarazem, ale już nie poemat prozą, być może proza poetycka, ale nie jest to już gatunek, tylko pewien typ utworów prozatorskich lub

¹⁴¹Tamże, s.244.

¹⁴²Tamże, s. 247.

¹⁴³A. Nasiłowska, *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1993, s. 873.

¹⁴⁴K. Rutkowski, *Słowo o Wacie*, „Twórczość” 1991, nr 2, s. 83.

¹⁴⁵A. Dziadek, *Wstęp*, w: A. Wat, *Wybór wierszy...*, s.XXIV.

metoda organizowania tekstu prozatorskiego. Pojawiają się przy tej okazji wątpliwości, które zyskują w głosie autora swoje uzasadnienie, o czym zaraz.

Wykazująca dwubiegunowość gatunkowa nierozstrzygalność, czy może raczej graniczność, odpowiada wstępnie ustalonej dwubiegunowości podmiotu, który będąc jednym, dzieli się, składa z się dwóch JA połączonych „piecykiem”. Brzmi to ciągle paradoksalnie, miarkuje jednak ten paradoks wspomniane pojęcie figury niemożliwej czy obrazowe podobieństwo do cząsteczki zwanej dipolem. Podmiot Watowskiego poematu znajduje się w dyspersji i analogicznie do tego przejawia się struktura dyspersyjna tekstu. Wydaje się, że poemat Wata to zabawa lustrzana – wszystko, co przydarza się podmiotowości tego dzieła, znajduje odbicie i realizację w strukturze tekstu. Pozostając przy pojęciu struktury *Piecyka*, możemy nadać jej charakter wyjątkowy i repetywny zarazem – *Piecyk* powtarza kulturę i dołącza do katalogu jako „najbardziej wartościowe w literaturze polskiej świadectwo wpływu «rimbaudyizmu»”, a zarazem będąc niepowtarzalnym, „samodzielnym artystycznie, wybitnym dziełem”¹⁴⁶, wyjawia strukturę wyjątkową, otwartą. I tak też podmiot Watowskiego poematu jest zjawiskiem i działaniem niepowtarzalnym.

Piecyk oczywiście nie posiada jednego architekstu – moglibyśmy wymienić tu więcej zjawisk podobnych, bliższych lub odleglejszych. Wspomniany Lautréamont¹⁴⁷, ale również można wskazać stylistyki i poetyki spod znaku „Zdroju”, mające swe realizacje w dziełach, w prozie poetyckiej w tym wypadku, Jerzego Hulewicza¹⁴⁸ czy też jego brata, słynnego

¹⁴⁶ A. Kluba dz. cyt., s. 247.

¹⁴⁷ Dla przykładu podaję fragment *Pierwszej pieśni Maldorora*: „Zawarłem przymierze z Prostytucją, aby krzewić rozprężenie wśród rodzin. Pamiętam noc, która poprzedziła ten niebezpieczny związek. Ujrzałem przed sobą grób. Usłyszałem świetlika, wielkiego jak dom, tak przemawiającego: „Poświęć ci. Czytaj napis. Nie ode mnie pochodzi ten najwyższy rozkaz.” Ogromna krwawa światłość, na której widok zaczęły mi szczekać zęby i opadły bezwładnie ramiona, wypełniła powietrze aż po horyzont. Oparłem się o rozwaloną ścianę, gdyż inaczej byłbym upadł, i przeczytałem: „Tu leży młodziwiec zmarły na suchoty - wiecie z jakiej przyczyny. Nie módlcie się za niego.” Niewielu prawdopodobnie okazałoby tyle odwagi co ja. Jednocześnie kobieta, piękna i naga, położyła się u moich stóp. Pełen smutku rzekłem do niej: „Wstań.” Podałem jej rękę, którą zbrodniarz dusi własną siostrę. Wtedy świetlik do mnie: „Weź kamień i zabij ją.” - „Dlaczego?” - zapytałem. A on: „Uważaj, co mówisz, tyś słabszy, ja jestem mocniejszy. Jej imię Prostytucja.” Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, tłum. M. Żurowski, Warszawa 1976, s. 57.

¹⁴⁸ Dla porównania krótki fragment: „Cel człowieka - to poznanie tego - co jest w nim i co go otacza, by wznieść się tą drogą - do Bóstwa, do Absolutu! Mając to na względzie - idziemy przez życie - owiani mgłą tajemniczą, którą staramy się przeniknąć zmysłami ducha. [...]wibrony nocy!..... Powstając z osadu zwiści porzeciw Porządkowi Niezmiennych Celów - zakładają strzelnice w otworach waszych oczu, by prażyć z Was - pociskami zjadliwych spojrzeń, na TO - CO w innych kwitnie, by wydać z siebie plony w odległym Jutrze!... [...] Gdy wgrążysz się w rozszechciane gwiazdy o nieskończoności - pod opiekuńczym tchnieniem zagadki, która nęci powierzchnią poznania, po przez makro-eonalne tereny czasu, wtedy przenikniesz trwającą iluminację zapalanych i gaszonych liter - słońce wypisanych sączącą się wolą Bytu - w beskresnej księdze przestrzeni, która tonie unoszona sennie sama w sobie ważąc się na fali JUTRA!.....” J. Hulewicz, *Idziemy* (fragmenty z cyklu), „Zdrój. Dwutygodnik poświęcony sztuce i kulturze umysłowej” 1919 z. 3-4, s. 38, 40, 41.

tłumacza Rilkego, Witolda Hulewicza¹⁴⁹. Czy wreszcie w silnie stylizowanych tekstach krytycznych na przykład Jarosława Iwaszkiewicza¹⁵⁰.

Brak odpowiedniości względem architekstualnej zasady genetycznej poematu prozą sprawia, że *Piecyk* można uznać za przejaw gry intergatunkowej czy transgatunkowej. Nierozstrzygalne, graniczne sytuowanie idzie w zgodzie z zaprojektowaną przez Stanisława Balbusa genologią hermeneutyczną¹⁵¹, która proponuje w zamian utrwalonej norm gatunkowych bardziej otwarte kategoryzowanie w ramach przestrzeni luźnych powiązań. Kończąc wątek, przywołamy pewną Watowską autobiograficzną notę, a właściwie przypis do owej noty – mowa tam o zachowywaniu, o nieustannym, od samego początku, usilnym staraniu utrzymania szczególnej, jeśli idzie właśnie o gatunkowość, sytuacji *in medias res*. Wat mówi wprost: „[...] moje zainteresowania tzw. Formalne zmierzają chyba wyłącznie do tego, by znaleźć się i utrzymać na wąskiej granicy pomiędzy prozą-prozą (broń Boże prozą poetycką!) a poezją-poezją (byle nie prozatorską)” [WŚCś 2008, 195].

¹⁴⁹ Podobnie, celem porównania: „Idę w cichym pochodzie mętnych latarni, groteskowo zawołanych nudnem, rozwodnionem mlekiem mżącej kurzawy. Narożnik. Przed nim cisza. Deszczyk chucha mi w twarz delikatnie. Ale wiem, że gdy narożnik minę, sieknie z boku, od spodu, mokra płachta prosto w lewy policzek. Na rogu czarny słup latarni niemej, bo ciemnej. Porusza się. Wiatr nieprzystojnie targnął spódnicą szeleszczącą. Mętny błysk woalu latarni rzucił się na parę oczu cynizmem splamionych, wrzaskliwych, podmalowanych upodleniem, Hi, panienko! Nie głupio to stać tak w pluchę pod ciekącą latarnią? Za chlebem...? Czy za nowym jedwabnym gorsetem?” Olwid (Witold Hulewicz), *Stamdąq przyjdzie sądzić żywych i umarłych*, „Zdrój. Dwutygodnik poświęcony sztuce i kulturze umysłowej” 1919 z. 7-8, s. 109.

¹⁵⁰ Jeden z bardziej reprezentatywnych fragmentów: „O wy waganty, a igrce, a piszczki, oto się wam na nowo opowiada ewangelija radości "ewangelija wieczna". Wiare w "starcie smutków z oblicza ziemi, w odnowienie serc człecznych", powiadają wam. Słuchajcie, a zważajcie pilni, kto wam to mówi, kto wam to powiada. Goliardus sam. Mistrz wasz półtwarzą na stare jeszcze odwrócony ziemie, a półtwarzą już na nowe spoglądające wieki, błogosławi wam wielkim krzyżem, na którym i brat słońca Franciszek i symbol wszelkiej radości i wszelakiej mądrości: róża i wąż są wyobrażone.” J. Iwaszkiewicz, List do przyjaciół o „Żywych kamieniach” Wacława Berenta, „Zdrój Dwutygodnik poświęcony sztuce i kulturze umysłowej”, 1919, z. 7-8, s. 141.

¹⁵¹ Stanisław Balbus sugeruje, że jednoznaczne gatunki „pozostają nieobecne, czy przynajmniej nie w pełni lub nieobligatoryjnie obecne, jako wcielenia architekstualnych paradygmatów. Obecne są tylko- w rozmaitym stopniu uwidocznione i w różnej mierze ekstensywne- indeksy do nich. Różnego rodzaju aluzje gatunkowe. Ale same teksty, a dokładniej same formy gatunkowe- pozostają obecne (uobecnione) tylko w przestrzeni hermeneutycznej utworów aktualnych”. Nieco dalej dodaje, że „kwalifikacje gatunkowe tekstów literackich nie muszą zawierać się w ich konstrukcyjnych paradygmatach, lecz opierają się na różnego rodzaju i różną metodą przeprowadzonych referencjach do odpowiednich obszarów przestrzeni hermeneutycznej, pola tradycji literackiej, w obrębie której gatunki bytują i której - co więcej - poza gatunkami, bez ich pośrednictwa, wyobrazić sobie niepodobna. Dzieje się tak - działać tak się musi - po prostu dlatego, że nie jest rzeczą możliwą lektura jakiegokolwiek tekstu literackiego w oderwaniu od takiej hermeneutycznej przestrzeni, niezależnie od tego, w jakim stopniu jest ona poszczególnym konkretnym odbiorcom literatury dostępna”. S. Balbus, „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 1999 nr 6, s. 38. Por. A. Kluba dz. cyt., s. 247.

HIC HABITAT FELICITAS

Nie obejdzie bez obszernego cytowania, zatem zacznijmy od początku, to znaczy od pierwszej części *PACHNĄCE RĘCE ALEKSANDRA WAT'A* :

Szczęście szwenda się za nami bezradosne istotne konieczne i złote. Zbiera wszystkie wonności bezdomnych, uśmiechy cichych ludzi, niewypowiedziane pyszne frazesy niezgrabnych samotników. Nieodstępne – gdzie tylko spojrzysz, - wyglądające nawet przez dziury oczne jedynej tragicznej maski, nawet w Nowych Miastach, gdzie deklamują, szlochają, umierają, gestykulują, śpiewają wspaniałe koncentracje, apoteozy zrzeszeń aktorskich ludzi dostojnych, autotatoi, kapłanów radosnej możliwej świadomości; mizdrzące się za plecami otyłych królów rozbawionych widokiem danse macabre'u Śmierci z Księżniczką Trebizondy.

[...]

Bezradosne, niewidoczne dla innych – tylko ja je poznaję: W blasku gałek niewidzących oczu prostytutki, obracających się w kosmiczne kółko; w kołysaniu się nędznych wygolonych lordów; w ciemnej konurze porzuconego psa, oczekującego swego błękitnego nocnego Pana. W zmurszałym zadzie staruszki, grzejącej w słońcu swe reumatyzmy.

Jak już wspomnieliśmy, początek *Piecyka* można traktować jako prolog, ale jest to prolog niezwykle, owo wprowadzenie do tekstowego świata poematu przypomina skok w rozpędzony nurt tekstowych, gramatycznych, logicznych i obrazowych zawłości. Jak słusznie zauważył Tomasz Bocheński enumeracja, stanowiąca kompozycyjną zasadę rzeczzonego fragmentu, jest jedną z dominujących cech poematu Wata w ogóle. Prócz tego, że wywołuje efekt przyśpieszenia, wyznacza także, a być może przede wszystkim, zmienny rytm zagęszczeń semantycznych, to znaczy granicznego wysycenia sensem niektórych fragmentów. Ale nie pojmujemy tu kategorii rytmu czysto słownikowo wedle pojęcia miary dla powtarzalności pewnych jednostek czy segmentów. W naszych rozważaniach przybiera rytm, podobnie jak w krytyce somatycznej Adama Dziadka, znaczenie formy ruchu.

U podstaw tego typu myślenia rytmu, dodajmy myślenia sięgającego ku źródłowym kompleksom znaczeniowym, leżą rozważania Henriego Meschonnic, który dobywa sens pierwotny rytmu – greckie słowo *ρυθμός* (*rythmos*) jest rzeczownikiem pochodzącym od czasownika *ρέιν* (*rein*) lub *ρέω* (*reo*) oznaczających mniej więcej „płynąć”, „spływać”, „ściekać”, „tryskać”. Meschonnic, przeprowadzając krytykę późniejszych konfiguracji pojęcia rytmu, wskazuje, że zrównanie tej kategorii z metryczną zasadą jako konstantą wersyfikacyjną, a także dosztukowanie doń znaczeń odnoszących się do powtarzalności podobnych czy ekwiwalentnych struktur zasłania jego donioślejszy sens i zniekształca jego

nadrzędną wartość wobec namysłu nad literackim doświadczeniem. Głównie chodzi o tu inkorporację w tekst kategorii cielesności czy wręcz samego ciała: „Cały tekst jest prawdziwą eksplozją nieokiełzanych układów syntaktycznych oraz erupcji i feerii różnorodnych efektów leksykalnych i fonetycznych, które stymuluje rytm wyłaniający się z przemierzanego popędami ciała”¹⁵². Rytm tym samym staje się katalizatorem semantycznej reakcji odmiennej od tej zdeponowanej w leksyce. Meschonnic na tę inną od leksykalnej semantyki reakcję sensstwórczą znajduje pojęcie wzięte z Lacanowskiej psychoanalizy, mianowicie wspomniane już wcześniej *signifiance* ¹⁵³.

Znaczącość, bo tak brzmi polski odpowiednik francuskiego terminu, stanowi w *Piecyku* ważny aspekt wyzwalaający znaczenia. Jest on równorzędny temu wyznaczonemu przez tradycyjną semantykę opartą na znaczącym i znaczonym, na planie treści i wyrażania, które interferują ze sobą w dziele Wata do tego stopnia, że sprawiają wrażenie pozbawionych sensu, jednakże tylko sprawiają, bowiem wchodzi w tym miejscu na scenę owa znaczącość ponagląca niejako motor sensotwórczy *Piecyka*. Mamy tedy do czynienia z utworem nie tyle bez-sensu, ile nad-sensu. W tym duchu utrzymana jest następująca opinia Dziadka: „Napięcie semantyczne, które jest bardzo ważnym elementem rytmiki tego tekstu – wiąże się z wyczuleniem na, by tak rzec, biologię i historię słowa i jeśli spojrzeć na *Piecyk* w ten właśnie sposób to wszelkie stwierdzenia o nonsensowności tego niezwykłego tekstu (bełkot) stają się po prostu bezzasadne, a sam utwór jawi się właśnie jako niewyczerpalne arcydzieło rozbłyaskujące dziesiątkami odcieni znaczeniowych, niczym poddany obróbce fasetowej szlachetny kamień”¹⁵⁴. Wydaje się więc zasadna teza odwrotna – w *Piecyku*, nie tyle brak sensu, ile saturacja nim poszczególnych fragmentów zostaje doprowadzona do granicy krytycznej i to do tego stopnia, że w dalszych częściach poematu ma się wręcz wrażenie utraty czytelnicznej przytomności. Wszystko to wynik nachodzących na siebie znaczeń wyłaniających wedle bardziej tradycyjnej praktyki znaku i tych emanujących za sprawą znaczącości określającej samodzielny ruch znaczących, które wcale, jak się okazuje, nie muszą być związane z czymkolwiek poza nimi samymi.

¹⁵² A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 68.

¹⁵³ „Definiuję rytm w mowie jako organizację cech, poprzez które signifiants językowe i pozajęzykowe (zwłaszcza w komunikacji oralnej) wytwarzają specyficzną, różną od sensu leksykalnego semantykę (nazywam ją znaczącością), czyli wartości właściwe jakiemuś dyskursowi i tylko jemu. Te cechy mogą być rozmieszczone na wszystkich poziomach mowy: akcentowych, prozodycznych, leksykalnych, syntaktycznych”. H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse 1982, s. 216. Cyt. za A. Dziadek dz. cyt., s.34.

¹⁵⁴ Tamże, s. 69.

Powtarzając opinię Tomasza Bocheńskiego, wskazaliśmy na enumerację i wyliczenie jako na podstawę *Piecykowej* poetyki. Możemy jednak przyjąć, że na takiej zasadzie zbudowana jest całość, w tym sensie, że nie pozostaje to wyłącznie cechą syntaktyki, gdzie poszczególne ustępy, czy części, to znaczy większe tekstowe jednostki, są ze sobą zestawione na zasadzie wyliczenia właśnie. Warto, jak się wydaje, związać kwestie oznaczone figurą *enumeratio* z rozbudowanymi parataktycznymi szeregami zdaniowymi, które skłaniają do tego, aby widzieć tu pewną wariację na temat jeszcze innej figury, mianowicie polisyndetonu. Podobnie jak poprzednio, taki układ uderza na poziomie pojedynczych zdań – jak w cytowanym początku – ale możemy również przyjąć, że cały poemat to swego rodzaju układ polisydentoniczny, wielokrotnie złożona konstrukcja, znacznych rozmiarów jukstapozycja, w której, co bardzo ważne, żaden z fragmentów nie pretenduje wprost do pozycji nadrzędnej. Seria złożonych ze sobą równorzędnych fraz, zbitek, zdań, pasaży tekstowych, wreszcie trzech części przypomina swoją rozklekotaną strukturą konstrukcję zlepioną z samych dygresji, odstępów, uników, gestów ciała, gestów znaczących.

Inaczej przedstawia się porządek tematów – zostają one wyjawione w nieco bardziej wyraźny sposób. Chodzi tu o kwestie, w których *Piecyk* jest ruchomym, skrzącym się, fosforyzującym emblematem – mianowicie doświadczenie JA, które stoi jak pierwsze na giełdzie Watowskich rozterek, a w szczególności na początku twórczej drogi autora *Bezrobotnego Lucyfera*. Wspomnijmy gwoili ścisłości, że to wedle tej właśnie kwestii został wyznaczony porządek naszych poszukiwań. Zatem owo natarczywe JA jest w *Piecyku* podstawowym tematem. Nie jesteśmy jednak w świetle tak postawionej tezy pionierami – wielu badaczy widziało w *Piecyku* poznawczy dramat podmiotu, czy właściwie samego Wata mocującego się z sobą:

„*Piecyk* to opowieść o owym młodzieńcu – czyli o sobie samym, ale takim, jaki jawi się w odbiciu, w krzywym, deformującym zwierciadle, w «symultanie» płaczącej życie z literaturą i opowiadającej się po stronie życia. Pojawiający się autobiografizm pełni tu rolę ściśle wyznaczoną konwencją – jest znakiem «zabawy» albo «antyliterackiego buntu», a nade wszystko – «tendencji konkretyzującej», kryjącej w sobie jednak skłonność do «indywidualizmu». I nie jest tu ważne, czy «autobiografizm» taki poprzedziła «gorączka», choć ona właśnie, wyzwalając wyobraźnię z więzów logiki, ośmieliła współczesnego «poetę przeklętego» do rozpętania «karnawału atrakcji», do wyzwalań «wiedźm»”¹⁵⁵.

¹⁵⁵ M. Łukaszuk, „...i w kołysankę już przemieniony płacz...” Obit ...*Natus Est* w poezji Aleksandra Wata, Londyn 1989, s.33-34.

Opinię Małgorzaty Łukaszuk wspiera Małgorzata Baranowska mówiąca o transie świadomości i „podróży wewnętrznej”¹⁵⁶. Dookreśla to jeszcze Ewa Baniecka, pisząc o „obrotach utożsamień” i przechodzeniu przez kolejne tożsamości¹⁵⁷. W pewnym sensie podsuwa tego typu ogólne myślenie o *Piecyku* sam Wat, kiedy wiele lat później zapytuje sam siebie: „Co się stało z chłopcem, który wcześniej, za wcześniej wyruszył na przygodę przekraczania wszystkich granic?” [MW II 1990, 21], zatem, chcąc nie chcąc, wkraczamy w pewien rodzaj opowieści, afabularnej narracji doświadczenia siebie: „Jeżeli w ogóle można mówić o istnieniu jakiegoś generalnego wzoru narracji w poemacie, to jest nim opowieść o poszukiwaniu, podróży, tj. *rite de passage*”¹⁵⁸. Podmiot zatem dociera do wnętrza – jak ostatecznie okaże dociera się do wnętrza „swego mopsożelaznego piecyka”, ale nim to nastąpi, spotyka go całe mnóstwo zdarzeń, jest świadkiem niepojętych zjawisk.

I tak w pierwszym ustępie ukazana jest pod różnymi postaciami rzecz dziwnego, nieodzownego *felicitas*, człowieczego szczęścia, które bezradosne szwenda się, przebywa w miejscach niezbyt radosnych. Próżno łączyć przedstawione tu szczęście z jego tradycyjnym konceptualizowaniem¹⁵⁹. Jest, mówiąc eufemistycznie, nietypowe, wyłamuje się z klasycznego paradygmatu, w którym zwykło się lokować szczęście, nie jest radosne, nie jest błogie, nie jest doświadczeniem pełni:

Relacja symboliczna znaczące – znaczone słowa „szczęście” została zniesiona przez syntagmę: dotąd nieszczęście „szwendało się za nami”, a szczęścia poszukiwaliśmy, tu jest odwrotnie. Syntagma umieszcza też „szczęście” w obcym paradygmacie: tego, co smutne, istotne, konieczne, jedynie „złote” należy tu do paradygmatu, ale syntagma przeczy temu łącząc je z tym, co bezradosne.¹⁶⁰

Erazm Kuźma odwołuje się tu do znanej typologii Rolanda Barthes’a z eseju *Znak w wyobraźni*, w którym autor *Fragmentów dyskursu miłosnego* wyróżnia trzy relacje znakowe: „Każdy znak zawiera czy też zakłada trzy relacje. Po pierwsze relację wewnętrzną, która

¹⁵⁶ M. Baranowska, *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)*, w: *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.

¹⁵⁷ E. Baniecka, dz. cyt.

¹⁵⁸ T. Venclova, dz. cyt., s. 103.

¹⁵⁹ Zob. E. Kuźma, „Nieświęty belkot” we wczesnej twórczości Aleksandra Wata, w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak, Z. Kopcia, Poznań 2011, s. 26-27.

¹⁶⁰ Tamże, s. 26.

wiąże jego *signifiant* (to, co znaczące) i *signifié* (to, co znaczone), a następnie dwie relację, z których pierwsza jest potencjalna – łączy ona dany znak ze swoistą rezerwą innych znaków, z której zostaje wyrwany w celu umieszczenia go w wypowiedzi – druga zaś jest aktualna i wiąże dany znak z pozostałymi znakami, które poprzedzają go lub następują po nim w zdaniu”¹⁶¹. Pierwsza, wewnętrzna relacja określona jest mianem symbolicznej (związek znaczącego ze znaczonym), kolejne dwie, jeśli można tak rzec, zewnętrzne to relacja paradygmatyczna, która „zakłada istnienie, dla każdego znaku, pewnej zorganizowanej rezerwy czy «pamięci form», spośród których on się wyróżnia dzięki najmniejszej różnicy koniecznej i wystarczającej do zmiany sensu”¹⁶², innymi słowy chodzi o związki między znakami wedle morfologii, semantyki czy gramatyki, które stanowią podstawy asocjacyjnych relacji. Pozostaje jeszcze relacja syntagmatyczna, która oznacza po prostu płaszczyznę łączenia danych znaków w ujawniający jakiś sens ciąg, na przykład syntaktyczny układ zdania, innymi słowy to wszelkie związki linearne – morfemy składające się na słowo czy wyraz, wyrazy budują zdanie, zdanie składa się na rozdział¹⁶³.

Wracając do *Piecyka* i owego *felicitas* opisywanego na początku poematu Wata – można, nieco ironicznie, stwierdzić, że zbliżamy się tu do szczęścia w tym niezupełnie chlubnym znaczeniu, jakie posiadało ono w łacińskiej inskrypcji *hic habitat felicitas*, o ile faktycznie znaczy to mniej więcej „tu mieszka szczęście”¹⁶⁴, o tyle owo miejsce zamieszkiwało bardzo wybiórczo rozumiane szczęście. Pozostawmy tę kwestię jeśli nie otwartą, to przynajmniej tajemniczą, wedle „natury” *Piecyka*.

IMIĘ WŁASNE. IMIĘ OBCE

W pierwszych zdaniach poematu Wata szczęście, prócz tego, że „szwenda się za nami”, również emanuje, być może wedle jakiejś zasady negatywnej, z tego, co brzydkie, kłamliwe, wątpliwe moralnie, prześwieca z tragedii i dramatu społecznego oraz osobistego, wyłania się z biologicznego prawa i z samotności zwierzęcia. Jest więc owo szczęście tak czy inaczej nieodłącznym elementem korowodu życia. Tu też pojawia się podmiot poematu, jedyny widzący owo szczęście „niewidoczne dla innych – tylko ja je poznaję”. Zaraz też

¹⁶¹ R. Barthes, *Znak w wyobraźni*, przeł. J. Lalewicz, w: *Tenże, Mit i znak. Eseje*, wyb. i wst. J. Błoński, Warszawa 1970, s. 266.

¹⁶² Tamże.

¹⁶³ Tamże, s. 266–267.

¹⁶⁴ Inskrypcja często umieszczana przy wejściu do domów publicznych w starożytnym Rzymie.

ujawnia się jedna z jego cech – jest on podmiotem poznającym, o wielkim wyczuleniu, obdarzonym jak można mniemać darem i przekleństwem hipersensytywizacji. Można powiedzieć, że podmiotowość owa kształtuje się wedle postępów i wyników epistemicznej pracy – poznawczy angaż czy, jak to znacznie lepiej ujął Venclova, „pasja poznania” stanowią główne determinanty osoby wyłaniającej się z tekstu – podmiotu mówiącego w poemacie.

Przyjrzyjmy się bliżej wstępnemu passusowi. Pierwszym podmiotem zdania, podmiotem logicznym jest „szczęście”, które „szwenda się”, „zbiera”, „spaceruje” (złożone orzeczenie). Osobę mówiącą natomiast sugeruje osobowy zaimek „ja” (pomijamy wcześniejszy zaimek „my” w tekście występujący z przyimkiem w narzędniku: „za nami”, który charakteryzuje wypowiedź uogólniającą doświadczenie zbiorowe). Należy zwrócić uwagę na partykułę ograniczającą „tylko” w częstce „tylko ja je poznaję” – sugerowana jest przez tę wyłączość osobliwa, inna natura „ja”, jego wyczulenie i możliwość zmysłowego sięgania ku niedostępnym dla wszystkich rejestrom. Zatem wchodzi tu w grę wyjątkowość, niezwykłość, wyłączość i stygmat inności.

Jak sugeruje Tomasz Bocheński, tytuł pierwszej części poematu – *PACHNĄCE RĘCE ALEKSANDRA WAT'A* – należy rozpatrywać w świetle tytułu całości. Wyznacza to, czy właściwie rozpoczyna, szczególną grę angażującą imię własne autora: „Początkową grą tytułów, grą, w której aluzja, nawiązanie, cytat nie odgrywają większej roli, Wat wyznacza perspektywę dla poetyckiego doświadczenia. Należy się spodziewać, że w tekście ważniejsze od przypomnianego, przeczytanego, wyuczonego będzie wyobrażone, wyśnione, objawione”¹⁶⁵. Uwaga Bocheńskiego kieruje w stronę tego, co „wyobrażone, wyśnione, objawione”; czy jednak porządek reprezentowany przez „przypomniane, przeczytane, wyuczone” nie jest w pewnym sensie tożsamy z tym pierwszym? Konstatacja Bocheńskiego kłóci się nieco z opinią Marii Delaperrière, która stwierdza rzecz akurat odwrotną: „jedyną substancją «ja», które jest zarazem karykaturą i elementem kosmicznym, są fragmenty wyrwane z pamięci zbiorowej”¹⁶⁶. Ujęcia Bocheńskiego i Delaperrière mierzą w skrajności, a te przynajmniej w sytuacji obecnej nie są chyba właściwym rozwiązaniem, zawężają w istocie ogląd, tracąc pewne sprawy z pola widzenia.

¹⁶⁵ T. Bocheński, dz. cyt., s. 11.

¹⁶⁶ M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska...*, s.136-137.

Substancją „ja”, jeśli sparafrazować francuską badaczkę modernizmu polskiego, jest w tym samym stopniu amalgamat postrzępionych cząstek narracji dobytých z pamięci zbiorowej, ile działanie na przekór temu, to jest skok w „życie”, oddany semantycznym chaosem i załamaniem syntaktycznych porządków, które zyskują autonomiczny status, seriami implikując własną odrębną przypadkowość zjawienia. Nurzamy się więc w tekstowym świecie, w jakiejś hiperreferencyjnej sytuacji, przeskakując z tekstu do tekstu, aby zaraz znaleźć się w sytuacji zupełnie przeciwnej, wobec zupełnym braku możliwych odniesień; świat, który ukazuje *Piecyk* jest przestrzenią nieustannej inflacji i deflacji sensów. Wszechobecny nadmiar *Piecyka*, owo *elephantiasis*, wywołuje wrażenie podobne temu, które zachodzi w przypadku poczucia braku, stanu próżni i nieobecności. Innymi słowy nadmiar jest szczególną odmianą braku. Suponuje to wszystko trwogę doświadczanego i doświadczającego istnienia, pomimo równoczesności groteskowych czy wysokiej próby ironicznych kontr, *Piecyk* wyprowadza w pole, ale nie jest to zwykłe „pole” to obszar ryzyka i wahania, to przestrzeń nieoznaczoności i nierozstrzygalności, gdzie odnajdywanie ścieżki, by móc postawić kolejny krok przebiega „w ciągłym ruchu wstrząśniętej duszy”¹⁶⁷.

Nie należy jednak zapominać, że temu tragicznemu kroczeniu częstokroć towarzyszy rozładowujący atmosferę, jak wyraził to Bocheński – ton buffo. Ma to choćby miejsce w przypadku tej dandysowskiej, kabotyńskiej formuły tytułu pierwszej części, zwracającej naszą uwagę na ręce niejakiego Aleksandra Wat’a, które na dodatek pachną – właściwie ręce mogłyby tu również sugerować bezpośrednie działanie, rzetelną manufakturę literacką, w tym wypadku możemy jednak uznać tego typu myślenie za nazbyt życzeniowe, aby można było je włączyć do naszych rozważań. Niemal interesująca kwestia pachnących rąk mimo wszystko ustępuje miejsca kwestii związanej pojawieniem imienia i nazwiska autora wewnątrz jego tekstu, w „dziejącym” się już dziele. Skłania to do zadania pytania o status owej obecności odznaczonej imieniem i nazwiskiem¹⁶⁸. Nie jest to jednak zwykła wewnętrzna asygnata – nazwisko figuruje tu w dopełniaczu, w trzecioosobowej formie, i co najważniejsze w zapisie nazwiska pojawia się apostrof po formie podstawowej, przed głoską „a” kierującą

¹⁶⁷ Zob. K. Jaspers, *O tragiczności*, przeł. A. Wołkiewicz, w: Tenże, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, wyb. dok. S. Tyrowicz, Warszawa 1990, s.354.

¹⁶⁸ Maria Cyranowicz dostrzega w zabiegach autokreacji świadomą grę z tradycjami (w tym wypadku chodzi tu o modernistyczną literacką secesję): „Secesyjność *Piecyka* objawia się również poprzez ogólny patetyczny nastrój cały czas kontrapunktowany błazenadą. Widoczne są w *Piecyku* autokreacja (część *AUTOPORETRET*, «ogłosiłem się carem przestrzeni»), narcyzm (*PACHNĄCE RĘCE ALEKSANDRA WAT’A*), ironia (już same tytuły poszczególnych części: *CZY OBEJRZAŁ SWOJE RĘCE I JAK MU SIĘ PODOBAŁY*, *ROZPOREK MĘDRCA*), teatralizacja («Biedny tłum dandy obnosi moje posążki po wszystkich kawiarniach, kuluarach, lupanarach») i celebrowanie nudy, gnuśności, zblazowania.” M. Cyranowicz, dz. cyt., s. 30.

dopełniaczową odmianę. To zapis typowy dla nazwisk obcojęzycznych – wedle zasad pisowni w języku polskim nazwisk francuskich i angielskich zakończonych niewymawianą głoską.

Oczywiście wiele znaczy już samo użycie imienia i nazwiska – owo *nomen proprium* – co można rozumieć jako ruch strategiczny podmiotu. Są to działania zapoczątkowujące, czy też otwierające drogę ku oznaczeniu tekstowej stancji podmiotu, zatem jest to ruch celujący w identyfikację. Ale równie dobrze może to być działanie o podłożu prześmiewczym, auto-prześmiewczym, samo-przedrzeźnianie, a w wersji radykalnej może on służyć autodestrukcji – biorąc bowiem pod uwagę ton tej tyle absurdałnej, ile tragicznej bufonady, możemy obrócić w negatyw ową sygnaturę i uznać, że nie istnieje żaden rzeczywisty desygnat wyrażonego w ten sposób „ja”, w myśl znanego *dictum* Arthura Rimbauda: *La vraie vie est absente*¹⁶⁹.

Scheda obecnościowej tradycji w kulturze okcydentu może zostać sprowadzona do następującego wyrażenia w trybie przypuszczającym: „Imię własne może być traktowane jako «forma» obdarzona funkcją antropologiczną”.¹⁷⁰ Chcemy więc wykorzystać ową możliwość z tym, że tę antropologiczną funkcję imienia własnego włączamy w praktykę literacką pośredniczącą w szerszym pojęciu, mianowicie chodzi o antropotechnikę, praktykę siebie, jako wyłaniania czy też stawania podmiotu przez czynny – aktywny i retroaktywny – udział w wydarzeniowej historii sensu. Nadaje to szczególne prerogatywy dziełu Wata, to znaczy pozwala myśleć o nim jako o literaturze doświadczenia, czyli o takiej literackiej praktyce, która obejmuje czy też zawiera w sobie pracę w obrębie podmiotowości.

Podmiot *Piecyka* pozostaje nieustannie w ofensywie, i to mimo pewnej ilości fragmentów, w których wydaje się, że znika on za tkanką mowy, poprzez wyjaskrawienie szczególnego rodzaju poetyckiego języka, który możemy nazwać językiem obiektu (wyjaśniamy kwestię tę w dalszej części naszej pracy). Ofensywa ta często może się wydawać próżnym napinaniem mięśni, nic nieznaczącym wdzięczeniem się, czy wreszcie daremnym, bezowocnym „tapirowaniem” języka, w którym nie sposób przecież stwierdzić obecności stałej, wyraźnej, niezmiennej. Nie o to tu jednak chodzi – w tym nieustannym natarciu chcemy wiedzieć świadectwo partycypacji w języku, a zarazem angaż owego język w rzucie przyszłościowym podmiotu, mamy tu na myśli formę niedokonaną, zbliżającą się do porządku wydarzeniowego.

¹⁶⁹ „Prawdziwe życie jest nieobecne”. Zob. A. Rimbaud, *Poésies...*, s. 135 oraz Tenże, *Sezon w piekle...*, s. 22-23.

¹⁷⁰ A. Lubaszewska, dz. cyt., s.152.

Po deklaracji tytułu (*JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*), po deklaracji wyjątkowości i epistemologicznego zapалу („tylko ja je poznaję”) zostaje jeszcze wytropiony – czy właściwie sam się śladuje – pod nazwą własną (imię i nazwisko). Nie możemy jednak na tym poprzestać, mamy bowiem do czynienia, jak już zauważyliśmy wcześniej, z nazwiskiem wyobcowanym, owszem powtórzonym z karty tytułowej, ale filtry formy trzecioosobowej, przypadku zwanego dopełniaczem, a także użyty apostrof, sprawiają, że nazwisko ujawnione w *quasi*-podpisie, w tym anty-autografie, powinniśmy zatem uznać je za goszczące w języku polskim, nieoswojone, odpolszczone.

Zabieg ten – dziwna graficzna deklaracja – powtarza się jeszcze dwa razy: w pierwszej części jako tytuł jednego z kolejnych składających się na nią ustępów: *GNUŚNY DZIEŃ ALEKSANDRA WAT’A* oraz podobnie, jako tytuł jednego z ustępów w części drugiej: *KONIEC ALEKSANDRA WAT’A*.

Musimy przyznać, że przychodzi tu na myśl negatywna auto-stygmatyzacja – podmiot przez nadanie sobie śladu inności dokonuje zmiany w obrębie swej konstytucji. Przyznaje się niejako do wewnętrznej dezorganizacji. Gramatyczna gra narzucająca myśl o wyobcowaniu podmiotu, o zniesieniu linearnej, montowanej w języku, przez język i językiem, tożsamości wywołuje efekt rezerwy – ten literalny dekret każe nam dostrzec dystans między horyzontalną strategią nazywania siebie jako innego a właściwymi rezydualnymi podmiotowości, które pozostają, jak się wydaje, poza mocą języka. Metafora wertykalnego zjazdu poniżej horyzontu czy model głębi pomimo, jak można sądzić, wyraźnych przesłanek ku temu nie są wystarczającym rozwiązaniem, wspomniany ton buffo, blagierski, tricksterski klimat działają rozbrajająco. Jeśli przyznamy, że owa zasada, której królestwo mieści się pod histeryczną tkanką poszczególnych odsłonieć podmiotu, że owa głębia jest poza zdolnością mimetyczną i semiotyczną języka, to musimy poszukać w tym, co jest antymimetyczne, co wyłania się z błędu językowego, z załamania czy też wykolejenia semantycznego, co może skrywać solecyzm lub katachreza, których w *Piecyku* nie brakuje. Bezwzględnie literalne zagęszczenie oraz semantyczne stężenie doprowadzone do takiego jak tu stopnia nie pozwalają na prostą weryfikację. Nie można jednak sprowadzić tu tego wszystkiego do zupełnego zaprzeczenia i zniweczenia języka, niosłoby to ze sobą totalną destrukcję podmiotu jako wyrażenia w języku, a w konsekwencji mielibyśmy do czynienia z dyskursem nicości, zatem ze ścieżką wiodącą do bez-sensu, czy nic-sensu i miałoby to miejsce w chwili, gdy bardzo blisko nam do uznania języka negacji jako języka ciągle silnego. Zatem nie negacja języka, a język negacji, także jako język niezgody, buntu, sprzeciwu, a ostatecznie rekursu czy renesansu. W ten

sposób docieramy to istotnej kwestii, mianowicie *Piecyk* jest również wynikiem symbolicznego kompleksu, pracy i działania symbolicznego, o czym jeszcze będziemy mówić, a to nie daje przyzwolenia na tego typu dezynwolturę nicości. Oczywiście nie ma mowy o jednoznacznej pozytywnej wersji wyjaśniania *Piecykowego* podmiotu. Broni nas przed jednym i przed drugim wpisany weń ruch jego istoczenia i odistoczenia, autopromocji i dewaluacji – zatem o tyle, podmiot przedstawiając się jako obcy, jest obcy, o ile jako kosmopolityczny wytwór kultury mieni się wszelkim kształtem i barwą.

Wszystko to zmierza ku potwierdzeniu wyłonionej wcześniej nierozstrzygalności, decydującej ostatecznie o heterologicznej „naturze” podmiotu *Piecyka*, która odbija się w podobnie heterologicznej „naturze” dzieła. Rzucające się co rusz ironiczne skanalizowanie sugeruje sytuację wahania, po pierwsze między powagą i niepowagą, między ustanowieniem i destrukcją, utratą i zyskiem, niemożliwością samopotwierdzenia i stale ponawianą próbą. Podmiot, który raz wypowiada się w formie zaimka, dodajmy wybuchającego ponad zdanie, następnym razem rezyduje w dystansującej formie trzecioosobowej własnego imienia i nazwiska.

Bez względu na to, czy zechcemy widzieć w tym blagierską gestaturę, kpinę autora przedstawiającego się nam z co rusz z innym grymasem twarzy, gdzie „[...] eksploracja własnego wnętrza zmienia się w prezentację poszczególnych masek, we frenetyczny festyn nieustannej mimikry, w której bohater «popada» w wielokrotność odbić”¹⁷¹, bez względu, czy uznamy to za w pełni intencjonalny błąd, wykolejenie, ruch inkorporujący we własne ciało ciała obce, czy zobaczymy w tym błazenadę i tyle prześmiewcze, co kabotyńskie nadanie sobie stygmatu odmienca, to nie sposób odmówić tym deklaratywnym zdaniom – ale dotyczy to również całości – zdeponowanego w nich ładunku niepokoju, który nabiera rezonu w miarę postępującej lektury momentami dosłownie rozczarowującej. Dlatego nie zgadzamy się z tezą, jakoby *Piecyk* był pozbawiony wszelkich znamion powagi. Napięcie, które powstaje między ściśniętymi fragmentami, przylegającymi do siebie dziwną, bo przeczącą właściwie przyległości zasadą rozstrojonego ustroju, determinuje i ewokuje uczucie popłochu, prowokuje tąpnięcie egzystencji odsłaniające w powstałej z tego powodu szczelinie jej tajemne warstwy.

Wtórujemy tu w pewnym sensie słowom Bocheńskiego: „Zestawienie tytułu całości i tytułu pierwszej części utworu – *Pachnące ręce Aleksandra Wat’a* – wzmacnia jeszcze

¹⁷¹ M. Cyranowicz, dz. cyt., s. 27.

odczucie zmienności i ruchu. JA zmienia się w Niego, w «ja»-obce, którego imaginacyjną podróż będziemy czytać. Od kombinacji tytułów rozpoczyna się jazda utworu, bieg tekstu nadany przez rewelatora nadzwyczajnych poetyckich obrazów¹⁷² – to właśnie ruch, jazda bez trzymanki wywołuje owe uczucia dyskomfortu, niepewności, którymi jakby to rzecz, czytelnik zaraża się od podmiotu. Co ciekawe ten stan może sugerować także nazwisko autora inkorporowane w tekst poematu – nazwisko jak już ustaliliśmy wyobcowane, odpolszczone, wykorzenione. Sprawa ta sięga jednak głębiej i poza graficzną, literalną stygmatyzacją, należy podkreślić, że rzeczony nazwisko, którym podpisany jest cały utwór, które pojawia się w utworze kilkakrotnie, nie jest nazwiskiem pierwotnym, rodowym autora – Aleksander Wat urodził się bowiem jako Aleksander Eliaz Chwat. Precyzyjnej analizie poddał ten istic strategiczny ruch Adam Dziadek¹⁷³. Autor *Piecyka* ową zmianą nazwiska na początku swej twórczej drogi wykonuje symptomatyczny gest – zrywa pewien istotny związek: „W przypadku Wata nie chodzi o prostą zmianę nazwiska, ale o zerwanie i odrzucenie «imienia ojca» (Chwat)”¹⁷⁴, idąc dalej wedle metody psychoanalitycznej, Dziadek zakreśla coraz bardziej konkretne znaczenia tegoż gestu, dostrzegając w nim szczególną denominację niosącą ze sobą konfiguracje okołotożsamościowe.

To dosłowne przemianowanie „wiąże się też z ustanowieniem zupełnie nowego dyskursu rozpiętego między znakiem i ciałem, świadomością i popędem”¹⁷⁵ – to bardzo ważna uwaga Dziadka, do której przyjdzie nam jeszcze wrócić. W tej chwili wystarczy powiedzieć, że ów „zupełnie nowy dyskurs” zyskuje w dziele Wata swoją realizację, i nie chodzi tylko o *Piecyk*, ale o całą twórczość autora *Ciemnego świecidła*. Jednak naszego uznania gest przemianowania siebie samego sięga nie tylko ku relacji z ojcem (identyfikowanym tu wprost z osobą Mendla Chwata), ale zagarnia sobą obszary przyległe, rzutuje negatywnie na stosunek do tradycji rodowej, oznacza w istocie próbę oderwania się od judaizmu, próbę radykalnej falsyfikacji dyskursów organizujących dotychczas świat, a także stanowi próbę oderwania od siebie wernakularnej tożsamości zbudowanej na przecięciu przynajmniej dwóch kultur: polskiej i żydowskiej, wiemy jednak, że wpływów było znacznie więcej – sam Wat swój dom określił mianem skrzyżowania kultur (dosłownie zapisał

¹⁷² T. Bocheński, dz. cyt., s. 11.

¹⁷³ Autor *Ciemnego świecidła* urodził się 1 maja 1900 roku jako Aleksander Eliaz Chwat. Zob. min. J. Zieliński, *Dwudziestowieczny Marsjasz* (posłowie) [P 1997, 475].

¹⁷⁴ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 57.

¹⁷⁵ Tamże, s. 57.

„carrefour kultur”¹⁷⁶). Można zatem powiedzieć, że intencjonalnie rezygnuje z posługiwania się wpisanym w nazwę własnego rodu tożsamościowym szyfrem (interesujące w tym względzie jest to, że łaciński odpowiednik nazwiska – *cognomen* – przez przyrostek *cog-*, a dalej pobrzmiewające w środku *-gno-* dołącza w pewnym sensie do imienia, do nazwy (*nomen*) wiedzę, poznanie i myśl, zatem idą tym tropem moglibyśmy uznać nazwisko za nazwę obarczoną depozytami *cogito* i *cognitio*), a dalej zrywając z nazwiskiem ojca, łamie on nakaz pamięci, zrywa przymierze, uderzając w pierwotną relację. Oczywiście działania te nie wiodą do hermetycznej próżni. *Piecyk* jest tego namacalnym dowodem. Działania te miały raczej na celu wywikłanie się podmiotu z przechwytyjących jego działanie struktur, ale jak się okaże owo oderwanie prowadzi do sytuacji innej niż zamierzona – problem wzrasta, a „natura” owych struktur jest taka, że dotknięte, naruszone uderzają ze wzmożoną siłą. Tu pojawia się to, co Freud nazwał *Unheimliche* – „niesamowite” uzbrojone w narzędzia dekompozycji i nierozstrzygalności¹⁷⁷.

Tu warto zwrócić uwagę, że dosyć wcześnie Wat zadomowił się, jeśli można tak rzec, w intelektualnych grach, których charakter może oddawać figura amfibolii (greckie *αμφιβολία* kiedyś oznaczające „atak z obu stron”, obecnie wyraża „wątpliwość”, „dwuznaczność”, „wahanie”), cechująca się niejasnością budowy składniowej, dwuznacznością dopuszczającą dwojaką interpretację; na pierwszy rzut oka amfibolia wygląda jak usterka stylu lub wykolejenie syntaktyczno-semantyczne¹⁷⁸. Ale denominacja, o której mówimy, jest także potwierdzeniem, aktem erekcyjnym podmiotu dokonany *via negativa*. Mamy tu do czynienia z gestem kastracji, jak wskazuje Dziadek: „nazwisko Wat jest nazwiskiem czyimś nazwiskiem wynalazcy, czyli odcinając głoskę *ch* – i tym samym symbolicznie kastrując swego ojca – Wat przybiera imię Innego”¹⁷⁹. Ta uwaga autora *Projektu krytyki somatycznej* oczywiście wspiera nasze wcześniejsze ustalenia, ale owo *resectio* w świetle naszych powyższych ustaleń, a przede wszystkim w świetle całości *Piecyka* symbolizuje mocniejszy, radykalniejszy gest uśmiercenia, nieodwracalnego wykroczenia, które paradoksalnie –

¹⁷⁶ A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku”...*, s. 20.

¹⁷⁷ Freud to, co nazywa *das Unheimliche*, ową niesamowitość we wnętrzu istniejącego podmiotu, opisuje dosyć enigmatycznie – „nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia”. S. Freud, *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, t.3, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 253.

¹⁷⁸ Umiłowanie stanu nierozstrzygalności, zdaje się częściowo, pochodzi z pewnej przypadłości samego Wata, którą definiuje następująco: „Mam taki skład umysłu, że na każdy swój argument znajduję natychmiast kilka równie ważkich kontrargumentów”. A. Wat, dz. cyt., s. 15. W innym miejscu: „Pamiętam popłoch wśród kolegów, gdy wskazywałem amfibolii w arystotelesowskim ujęciu *ousia*...”. [Dbs 2001, s. 263].

¹⁷⁹ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 57.

odwracając porządek naturalnego obrazu i wymogu prawa odwetu – niesie ze sobą nakaz życia splamionego winą, życia ze stygmatem poczucia nienaprawialnego błędu. Zadana śmiertelna rana przechodzi na tego, który ją zadał, przewrotnie stając się nakazem życia. W tym rozumieniu zmiana imienia – odrzucenie imienia ojca, jest uśmierceniem „ojca”, a tym samym symbolicznym ciosem, w zamiarze śmiertelnym oczywiście, wymierzonym w to wszystko, co wymieniliśmy wcześniej, począwszy od kultury, tradycji i języka, a skończywszy nawet na poznanej strukturze „ja”, w obrębie której podmiot zapytuje siebie samego o swoją własną obecność.

Trybut wiążący się z tym gestem jest niepoliczalny, wzrasta jako nieusuwalny obiekt w podmiocie – podmiotdodatkowo zostaje obarczony winą za gest odrzucenia woalu skrywającego pierwotną trwogę, ta zaś uderza ze zdwojoną siłą. Tak jak we Freudowskich pismach pierwotne morderstwo ojca okazuje się przeniesieniem jego samego w inny porządek, w inny wymiar, skąd ojciec jawi się jako mocniejszy, groźniejszy i zagrażający bardziej niżli za życia. Tak *Piecyk* można potraktować jako świadectwo odrzucenia kultury, tradycji i języka, które wracają z podwójną mocą jako logorea, nieusuwalne znamię i szalona kolekcja kultury. Podmiot rozpoczyna wędrówkę przez ów świat „oznaczony” przez winę:

Chodzę tam i nazad tam i nazad pomiędzy arkady strupioszałe moich grzechów.
[Pz 1992, 116]

Skrofuliczne jaśminy ronią w niebo zwiędłe białe nosy i płatki mózgu.
Niebo wyje jak rozwydrzona megera, wzywa o pomstę. [Pz 1992, 120]
Słowiki śpiewają mi na śmierć. Ślepa Solveiga i także pawie.
I złote sny, grotem potrząsając. Czy mam nad stawy iść.
Czy może miękką szyję obwinać ciepłym szalem łez?
Czy upojnym dzwonem włosów? Słowiki już śpiewają mi na śmierć.
[Pz 1992, 124-125]

A propos, krwawy testament mego ojca psuje mi chwile najczystszych upojen.
[Pz 1992, 125]

Kandelabry chcą struć moją młodość, chcą uczynić mnie zwiędłym głos mój siwym. [Pz 1992, 125]

Obstąpiły mnie tradycje i pytają: Gdzież twój brat? [Pz 1992, 126]

Przypadek *Piecyka* nie jest jednak dokładną realizacją mitu o hordzie pierwotnej, na której oparliśmy w chwili obecnej nasze rozważania. Zamiar uśmiercenia „tradycji”, „brata”, „kandelabrow” niesie ze sobą przeświadczenie owego niezbywalnego naznaczenia. Widoczne to jest już w owej rozgrywce wyrażonej zmianą nazwiska, która, prawdę rzekłszy, nie jest tak do końca zmianą. Możemy mówić raczej o redukcji, czy wspomnianej już resekcji, zachowującej dawną formę jako miejsce po niej – Wat jest obciętą formą nazwiska Chwat, zatem to nic innego, jak pozbawienie siebie pewnego znaczenia, które przede wszystkim utrwała brak, różnicę, zranienie. O ile zmiana ta prowokuje wzmocnienie – „odcięcie bezdźwięcznej głoski *ch* i udźwięcznienie *f*: *ch/f* → *w/at*”¹⁸⁰ co, jak argumentuje Dziadek, wzmacnia fonetycznie nazwisko, nadając mu mocniejszą dźwięczną wartość wbrew semantyce (semantyka słowa chwát prowadzi ku dzielności, odwadze, a nawet zuchwalstwu), o tyle świadczy ona nieustannie o odjęciu, o pozbawieniu – zatem sztuczne nazwisko Wat jest nazwiskiem poprzedzonym już zawsze przez brak, odjęcie i mimo tego, że chodzi tylko o głoskę bezdźwięczną, umykającą zatem, to owa pierwotna forma jest anagramatycznie obecna w owej formie wtórnej.

W gruncie rzeczy zuchwały gest kastracji i uśmiercenia, czemu poświęciliśmy tu kilka zdań, okazuje się naznaczony fiaskiem, co dalej współgra z tym, co wyłania się z *Piecyka*. Niedostateczność znów prowokuje myśl o nierozstrzygalności, ale tu należy oczywiście mieć na uwadze wszystkie owe znaczenia dobyte z tego psychoanalitycznego ekskursu, a także te związane z tym, że słowo Wat przywodzi na myśl termin oznaczający jednostkę mocy czy strumienia energii w układzie SI¹⁸¹. Warto również zwrócić uwagę, że łacińskie słowo *vates* oznacza proroka, wieszczą, poetę i śpiewaka¹⁸², co nie pozostaje bez znaczenia dla nas, usiłujących wyznaczyć przestrzeń desygnacyjną *Piecykowego* JA, które najczęściej ujawnia się właśnie poprzez ten auto-deiktyczny zaimek. W jednym z początkowych ustępów pierwszej części natrafiamy na taki fragment:

¹⁸⁰ Tamże, s.57.

¹⁸¹ Wat to jednostka mocy (strumienia energii) w międzynarodowym układzie jednostek miar (SI); moc, przy której praca 1 dżula jest wykonana w czasie 1 sekundy.

¹⁸² Interesująca w tym kontekście, o wiele późniejsza niż *Piecyk* uwaga Wata, którą zawarł w tekście *Poezja przeciw historii*: „Żeby wyznaczyć drogę poezji jutra, trzeba najpierw wyobrazić sobie, kim będzie człowiek jutra. I oto jesteśmy my, zgromadzenie poetów, przemienieni w biennale wróżbitów! No cóż, czyż nie jesteśmy *genus vatum*?”. [P 2008, 682].

JA.¹⁸³ Stara klempa, drapiąc różowe, tłuszczem sfałdowane kolano, z za lady rzuciła na mnie ponsowe spojrzenie Messalin.

JA piję haustem granatowy poncz. JA PIĘKNY JAK NIEBIESKIE PIĘKNO PĘKNIĘTEGO ANTYKU.

[Pz 1992, 116]

Znów nie możemy się uciec ku prostym rozstrzygnięciom – podmiot znów wymyka się, uchodzi niejako w spojrzenie „starej klempy” szafującej trunkiem, ta jednak staje się Messaliną, reprezentantką tej substancji podmiotu, którą, jak stwierdziła Delaperrière, tworzą powtórzenia, strzępy pamięci zbiorowej. Dalej mamy obraz dosyć sugestywny – haust alkoholu i jak można sądzić zadek wypięty na parnas, czyli znów Rimbaud’owskie z ducha łajdaczenie się (*je m'encrapule le plus possible*¹⁸⁴). Znów więc JA podlega tu symptomatycznej charakteryzacji, która współgra z tym, co zdołaliśmy już wydobyć, a która pozwala założyć nam pewną wspólnotę. Chodzi o słynne słowa Arthura Rimbauda: *Je est un autre*¹⁸⁵.

Historia tej krótkiej formuły jest tak bogata, a mam tu na myśli także jej życie po zamknięciu i śmierci jej autora, że należałoby poświęcić jej przynajmniej rozdział, nie uczynimy tego oczywiście, ale zwrócimy uwagę na pewien szczegół. Chodzi o zapis wbrew gramatyce – błąd rażący popełniony dwa razy, a zatem przy udziale świadomości. Pierwszy raz w liście do Izambarda: *JE est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait!*(„JA jest ktoś inny. Tym gorzej dla drzewa, które okazuje się skrzypcami, i mniejsza o nieświadomych, którzy spierają się o to, o czym nie mają pojęcia”), drugi raz w liście do Demy’ego: *Car JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène* („Bo JA jest ktoś inny. Jeśli miedź budzi się jako trąbka, nie ma w tym jej winy. To dla mnie oczywiste: jestem obecny przy wykluwaniu się mojej myśli: oglądam ją, słucham jej; pociągam smyczkiem:

¹⁸³ Jeden z budzących wątpliwości fragmentów– nie jest pewne, czy poprzedzające zapisane kapitalikami JA stanowi tytuł zwyczajem pozostałych fragmentów, czy też ustęp ten należy do poprzedzającego go. Kropka po zaimku pozwala nadać samodzielny status tym dwóm akapitom jako odrębnemu passusowi.

¹⁸⁴ A. Rimbaud, *Poésies...*, s. 200. Tenże, *Ja to ktoś inny. Korespondencja Artura Rimbauda*, wyb. przekł. i oprac. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Warszawa 1970, s. 57.

¹⁸⁵ A. Rimbaud *Poésies...*, s. 200, 202-203. A. Rimbaud, *Ja to ktoś inny...*, s. 57,59.

symfonia zaczyna drgać w głębiach lub jednym skokiem zjawia się na scenie”). Rimbaud dwa razy zapisuje dziwną deklarację: *JE est un autre*, znaną w języku polskim pod postacią „JA to ktoś inny”. Ten przekład nie jest jednak właściwy, w istocie powinna zostać owa deklaracja oddana solecyzmem: „JA jest ktoś inny” (jeszcze bardziej dosłownie „ja jest inny”, które jednak w polskim języku brzmi podobnie do pewnej potocznej, bardzo kolokwialnej formy, przez to może nie oddawać siły rażącego tak w języku francuskim błędu)¹⁸⁶. Na istotny ten szczegół zwraca uwagę wspomniana wcześniej kilkakrotnie Katarzyna Kuczyńska-Koschany. Rimbaud w jej opinii dokonuje tu wprost zamachu na gramatykę francuską, a idąc dalej, dokonuje zamachu na gramatykę poprawnej wypowiedzi, uładowanej, a to znaczy odsuniętej od prawdy. Załamanie syntaktycznego porządku, zaburzenie czytelnego deklaratywu sprawia, że wyrażona inność nie stanowi tylko i wyłącznie znaczenia percypowanego, ale staje się namacalnie dostępna, zdanie to nie wyraża, a razi. Gra toczy się rzeczywiście, by nie rzecz realnie, o najwyższą stawkę.

Podobnie jest w przypadku Wata zapisującego *Piecyk*, podobnie jest w przypadku *Piecyka*, który podobnie nie tylko wyraża, ale częstokroć wprost razi. Fraza: „JA PIĘKNY JAK NIEBIESKIE PIĘKNO PEKNIĘTEGO ANTYKU” [Pz 1992, 116] zapisana jest majuskulą, odstępkuje graficznie i znów przynosi narzucające się JA. Zdanie to uderza powtórzeniem i pleonazmem, razi nieco tautologiczną formułą („ja piękny... jak piękno”), dalej uderzają aliteracje (ja : jak : piękny : piękno : pęknięty : antyk). Dane porównanie nie jest umotywowane w sposób wyraźny, nie daje dostatecznych rezultatów w sensie wzmocnienia informacji, właściwie wydaje się sprowokowane zasadą inną niż logiczna – na przykład wskazanym zestrojem brzmieniowym, a tego typu motywacja właściwie w tym wypadku neguje możliwość wyprowadzenia jednoznacznego sensu. Pytanie, czym jest „pęknięty antyk”, czym jest jego „niebieskie piękno”? Wreszcie jakie „JA” wyłania się z tego porównania? Nie jest więc proste do zakreślenia *tertium comparationis* – nie mówiąc już o tym, że część *comparandum*, czyli „JA”, jest okryta mgłą wcześniejszy konstatacji, natomiast *comparans*: „NIEBIESKIE PIĘKNO PEKNIĘTEGO ANTYKU” [Pz 1992, 116] jest na tyle niejednoznaczny, że wydaje się nam, iż tracimy wszelkie punkty odniesienia. Być może graniczność ontologiczna przedmiotu wyrażona pęknięciem, niebieską barwą i leciwością oddaje cechy podmiotu, być może tylko błaga lub rekurs pamięci, dobywający z jej odmętów

¹⁸⁶ „Rimbaud jako poeta zaczyna od solecyzmu. Od rewolucji w języku. Mówi dosłownie: «Ja jest ktoś inny» (*Je est un autre*). Robi błąd licencjonowany. Narusza jedną z najbardziej restrykcyjnych gramatyk świata: gramatykę francuską. Tym zdaniem zapisanym w dwu słynnych listach jasnowidza, zrywa z nauczycielami. Obiektywizuje, czyli *de facto* tragizuje, dyskurs poetycki.” Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Czternaście uwag o „Samogłoskach”*, „Literatura na Świecie” 2015 nr 9-10, s. 56.

jedną z ulubionych pieśni matki Aleksandra Wata śpiewanych przez nią, kiedy leżała w łóżku z gorączką: *Ja, ja piękna Helena, piękna Helena, piękna Helena...*¹⁸⁷. Nie sposób wyznaczyć nadrzędnej relacji referencyjnej – podmiot pozostaje pod znakiem heterologicznej relacji. Podobnie jak szczęście na początku, które ukazane jest przede wszystkim przez zagarniającą, przechwytyjącą jego sens syntagmatyczną relację, sprzeczną wyraźnie z paradygmatem i symboliczną konwencją¹⁸⁸, tak podmiot wydaje się sprzęgnięty z tekstem na poziomie relacji syntagmatycznych. Droga ku głębinom jest zamknięta ciągle pozostaje na powierzchni przejęty przez kolejne sekwencje i horyzontalne układy odniesień:

Scytowie okrakiem na drobnych wichrach, zady zdrowe a pachnące, owłosione
u dołu nogi mogą cię pewnych niesporów grynszpanowego wieczoru przenieść w
zamorskie djamentowe krainy.

[...]

2. Wędrówki Zapomnienia między Arką Przymierza a Arką Zgonu.

Bładzi orgjaści każdy w maleńkiej iluminowanej nadziemskim światłem katedrze
podsluchują tempo moich matowych posępnych kroków.

[Pz 1992, 116]

Podmiot żyje niby obietnicą „diamentowych krain”, ale tak naprawdę odbywa nieskończoną wędrówkę spod znaku utraty, nie potrafiąc uwierzyć w zawartość arki przymierza, nie będąc też pewnym tego, czy chce wejść do arki zgonu, katula się od znaku do znaku, od sensu do sensu, od tekstu do tekstu. Owa wędrówka, czy właściwie wędrówki, to nic innego, jak sytuacja wahania – amfibolia, w której daremno szukać jednoczącej referencji. W tym między innymi, jak się wydaje, Tomas Venclova dopatruje się gnostycznej rozterki poszukującego podmiotu, będącego w gorączce poznawczej, w dziwnym rozpaleniu zmysłów i intelektu, odbywającego ryzykowną wędrówkę do granic epistemologicznych w nadziei na odkrycie wielkiej prawdy uniwersum. To również prowokuje do spoglądania na *Piecyk* jako na szczególną formę narracyjną:

Piecyk robi ostatecznie wrażenie swego rodzaju utworu narracyjnego, nie całkiem pozbawionego elementów rozwoju. Można ten tekst nazwać nowoczesną, krętą,

¹⁸⁷ „Matka moja była teatromanką, urodzoną aktorką. Tańczyć lubiła do zapamiętania, pełna radości tańczyła, kulawa już. [...] Gdy miała gorączkę, a zdarzało się to często, śpiewała ładnym głosem, z wypiekami, nieprzytomna: «Ja, ja piękna Helena... w lasku Idy trzy boginie»”. [Dbs 2001, 284].

¹⁸⁸ Por. E. Kuźma, dz. cyt., s.13-28.

powikłaną odmianą baśni ludowej czy, lepiej jeszcze romansu średniowiecznego. Kiedy tak spojrzeć, ukaże się szereg motywów, które powtarzają się w tekście i scalają go. Odnosi się to głównie – choć nie wyłącznie – do archetypów religijnych i do gnostycznej mitologii transcendentalnego Ja.¹⁸⁹

Nie ma chyba większych wątpliwości co do tego, że Tomas Venclova w dziele Wata chciał widzieć zapisany zamiar, wydarzający się na gorąco literacki projekt deautomatyzacji, który miał stanowić metodę odkrywczą, to jest sposób na odnalezienie drogi ku transcendentalnemu Ja. Miał zatem poemat Wata wedle takiego rachunku proveniencję i ambicję około mistyczne. Podmiot w *Piecyku* przebywa wedle Venclovy pewną drogę samorozwoju i samorealizacji, wyzwala się z obezwładniających struktur kulturowo-językowych. Przechodząc ścieżką wywrócenia na drugą stronę wszelkiej wartości, paroksyzmu językowego, podmiot *Piecyka* wyzwalał się także z modelu psychologicznego, który warunkował kształty jaźni i świadomości na modłę wczesnego modernizmu. Wedle Venclovy zamiar ten miał swoje korzenie i fundamenty w gnostyczno-kabalistycznej tradycji. Zatem pozbycie tradycji jednej i tak lokowało wyzwalać się ją w innej, równie modelującej, wchłaniającej i wiążącej tradycji. Sprowadzenie na dno, rozbrojenie, zbrukanie postaci, rzeczy i znaczeń świętych i nienaruszalnych dla kultury okcydentu, kompromitacja mitologii i symboliki stanowiącej fundament wartości świata zachodniego, ma być, jak pisze Venclova, drogą do restytucji prawdy, do ponownego spojenia i połączenia „rozchwierutanych” pierwiastków uniwersum, ale w duchu gnostycznym. I tak, dla przykładu, Venclova przywołuje tu symbol androginiczny (dopatrując się go przede wszystkim, choć nie wyłącznie, w nadejściu postaci Gindry¹⁹⁰), który w jego interpretacji ma znaczyć w *Piecyku* zjednoczenie się „ja” ludzkiego z „ja” boskim – w zasadzie „ja” autentycznym:

¹⁸⁹ T. Venclova dz. cyt., s. 93.

¹⁹⁰ Wśród wielurozpoznań postaci Gindry pominięto jak się wydaje dosyć proste powinowactwo z jedną z kluczowych postaci *Parsifala* Wilhelma Richarda Wagnera. W jednej ze swych kwestii Klingsor intonuje następujące słowa:

Na świat! Na świat! pójdź tu!
Twój pan cię woła, bezimienna:
Pra-czarci zjaw! Piekła różo!
Tyś to Herodias, i jeszcze co?
Gundrygia tam, Kundry tu:
Na świat! Pójdźże tu, Kundry!
Twój woła pan, pójdź tu!

W ciszy, w męce i w napięciu każdej chwili, która bez szelestu się spala na nocy czarnej kandelabrze – czuję we wnętrzu mym poruszył – a głową złocistą i centkowaną embrjonu lub węża błysnęła i spiralnie zapełniła kościół mej duszy: Samka. [...]

Różańcowe Nizze i nic. Z strun: jaspisowe struny – i nic. Słysz, Gindry, słysz! gdy śnią buruny strun – idę witać kręgosłup mojej Gindry. Gdy śnią buruny strun! gdy śnią buruny! [...]

Już dziesiątą noc darmo cię wzywam doktorze ciemności. Już dziesiątą noc trwam schylony nad dziwnym fosforycznym zaklęciem.

Przez cisze powietrza narkotycznego czasu i grobowych okien, przez szepty zwijające się tyglów i inwokacji – donoszą się głuche, objane o oporne klawicymbały ulic – kroki.

Któż to samotny kroczy pośród nocy i mgły? Któż to jakież spóźniony gość wchodzi w obcy dom wśród nocy i mgły?

To Gindry, to Gindry kołata do mych drzwi, do drzwi opływających Sezamem mahoniów.

[Pz 1992, 123-124]

Venclova oczywiście zwraca uwagę na fakt, że cel, jeśli takowy miałby leżeć u podstaw *Piecyka*, jest nieosiągalny. Nie sposób zjednoczyć się z pierwotną jaźnią. Zawsze pozostaje wyrwa wewnątrz, iluminujące ciemnością wewnętrzne ciekły, podmywające wszelką w miarę ustaloną stancję podmiotu. Wszelkie stanowienie okazuje się tylko preparacją fragmentu do rozmiaru imitującego całość, grą na zwłokę do momentu rozbłysku poznania prowadzącego nie tyle do świadomości jako monolitu, ile do uznania faktu rozproszenia, dyspersji w wiązce uświadomień:

Koniec gnostycznej podróży, ponowne narodziny do życia prawdziwego oznaczają zjednoczenie człowieka z jego częścią niebiańską, czyli „ja” autentycznym (w przeciwieństwie do „ja” empirycznego). Ten moment można określić jako spotkanie człowieka z własnym sobowtorem. Lecz w poemacie Wata motyw sobowtóra funkcjonuje dwuznacznie. Zazwyczaj nie oznacza odzyskanej jaźni autentycznej, ale horrendalną utratę identyczności.¹⁹¹

Por. R. Wagner, *Parsifal*, przeł. L. Popławski, Lwów 1906, s. 39-40.

¹⁹¹ T. Venclova, dz. cyt., s. 107.

Bardzo interesujące są słowa Venclovy o „horrendalnej utracie identyczności” – spełnia się to na poziomie, który za Barthes’em określiliśmy jako nadrzędny wobec pozostałych, syntagmatyczny sposób wiązania syntaktycznego w zdaniu, który burzy związki symboliczne i paradygmatyczne, tworząc własne relacje wewnętrzne i asocjacyjne. To wprost wpływa na inną relację, bardziej ogólną, mianowicie na związek podmiotu i tekstu. *Piecyk* jako całość jest oparty na nieustannych przemianach tej relacji – jako dzieło nowoczesności przede wszystkim ukazuje w sobie szereg ważnych dla tego czasu przekształceń, które wiele lat później zyskały swoje teoretyczne wyjaśnienia.

JĘZYK OBIEKTU

Jak można łatwo zauważyć, „ja” podlega różnorodnym regułom przejawiania się w tekście – oczywiście najczęściej mamy do czynienia pierwszą osobą liczby pojedynczej, która pojawia się ponad 200 razy (najczęściej w czasie teraźniejszym, ale również w przeszłym i przyszłym). Poza tym pojawiają się formy trzecioosobowe, kilkakrotnie forma „my”, a także pojawiają się zwroty do jakiegoś „ty”, jak można mniemać są to samozwrotne formy skierowanego do tego, który najczęściej zjawia się jako „ja”. Właściwie owa frekwencja podmiotu – we wszystkich możliwych wersjach – nie działa na korzyść, jeśli idzie o klarowanie obrazu podmiotu. Nawet wtedy, gdy „ja” zjawia się na scenie tekstu, to najczęściej obcuje z obrazami czy sytuacjami z całą pewnością pozbawionymi wyraźnych kształtów, bez wyraźnego przebiegu zdarzenia i rzeczy płaczą się, wciągając w ten wir sam podmiot, bywa i tak, że zyskują tyraniczną władzę na tym, który wobec nich przemawia. Weźmy choćby taki fragment:

Kiedym wychodził z zielonej oberży było już bardzo późno. Kołujące na przedmieściu praczki podchwyciły mnie: Zgwałciwszy, rozwiesiły ciało moje, jako bieliznę, na grube sznury cmentarzyska. Jakieś salamandry śliniły moje stopy, wargi i powieki.

Z grobów wychodziły dzieci
poczęły ssąć moje palce – a słońce opalało korzonki włosów.

[Pz 1992, 133]

Oczywiście tego typu obrazów oderwanych od możliwego oglądowego *continuum* jest w *Piecyku* o wiele więcej. Stworzona zostaje w ten sposób transikoniczna tkanka dzieła, wsparta intersemiotyczną i intertekstualną grą – obrazy, znaczenia i teksty wchodzą wręcz w siebie,

nakładają na siebie kontury pochodzące z wielu, odmiennych perspektyw. Taki obrót sprawia, że denotacja jest teoretycznie nierozstrzygalna, konotacja zaś praktycznie nieskończona., zaś podmiot nie może zyskać charakteru skończonego, dokonanego.

Kręgosłup zielony, fioletowy, szkarłatny seledynowy, nie – mój żółty. Srebrna przestrzeń (temperatura – 253); rytm elektrycznych ryb. Raz dwa. Raz dwa. Dręcz żółty kręgosłupie.

[Pz 1992, 127]

O! szczyty cię upoją i znowu upadek w zielone gąszcze pharmakon nephentes. Z wualki niewczesnych kałuży i nieobrobionego madapolamu wychylą się złowrogie oblicza palaczy opiumu Ku-ke-re-ku.

Zwiędły rój skopców zachwycą się dymem papierosów. Sezam przyciągną sprzedawcy gazet wieczornych. Aniołowie rozmyślają nad rajskim blaskiem kolorowych kinkietów i mojej żółtej kamizelki w huczących tyglu tingltanglu. Drodzy moi symparanekromenoi, oddalmy się w poważną a dostojną ciszę. Słyszycie, jak w kącie szafy pod paznokciem oszalałego boga chrustnęła wesz?

[Pz 1992, 130-131]

Podmiot wobec tego typu efektów niespodziewanych, niejako pełnych niespełnionych oczekiwań, wyłania się częściowo, fragmentami, odpryskami nie jako skończona figura, ale jako podmiotowość predykatywna, nieustannie sugerowana i uzupełniana, aby nieustannie odsłaniać swoje rozdarcia czy błędy w wyszczerbionym wizerunku. Ten dziwny semantyczno-ikoniczny aprosdoketon, wedle którego powstaje postać podmiotu, polega na swego rodzaju wtargnięciu w wyłaniający się obraz tego, co nie zakłada logiczny, a właściwie logicyzujący projekt, zwyczajowo sprowadzający się do operacji mimetycznej. W naszym wypadku załamuje się ten rodzaj lektury – łatwo zobaczyć w tym próbę obejścia, a nawet odrzucenia oświeceniowego dziedzictwa – i każe szukać dla siebie innych sposobów rozczytania.

Ustalenia te dookreślają wspomnianą już poetykę zawrotu głowy, uzupełniają ową poetykę *vertigo* realizowaną na poziomie syntaktyki i kompozycji, do której możemy teraz dołączyć te transikonicznie przebiegi. Używając metafory ze sztuki wojennej, możemy rzec, że w *Piecyku* natrafiamy nieustannie na ruch zaskoczenia, o dużej wartości strategicznej dla podmiotowości kształtującej się w czasie owej podróży do siebie, odsłaniającej, podczas tej dziwnej katabazy w odmęty swego wnętrza, własne kontury, własne znamiona.

Wszystko to należy jednak rozumieć dynamicznie. Dlatego też wcześniej przywołaliśmy precesyjny ruch wieloosiowy, który określa pracę nadawania znaczeń i sensów w obrębie podmiotowości. Innymi słowy, chodzi tu o następujące działania: dyktowane gramatyką przejawy tożsamości oraz identyfikacje (zaimki, formy osobowe czasowników łącznie z występującą czterokrotnie asygnatą imienia i nazwiska), współ z przemieszczeniami w ich obrębie (podmiot w pierwszej, drugiej i trzeciej osobie oraz liczby pojedyncza i mnoga), aż do zaniku subiektu. Dochodzą do tego nakładające się na siebie obrazy, ich relacyjne i nierelacyjne interferencje wywołujące wrażenie transikonicznego biegu na złamanie karku, analogicznie przebiegają wszystkie transtekstualne zespoły tego *Piecykowego* dziwotworu. Wszystko tu wymienione ustanawia szczególną rezydencję stającego się podmiotu – mowę dzieła.

Przyjmujemy zatem, że podmiot przede wszystkim sytuuje się i jakoś odznacza względem szczególnej mowy dzieła – wyróżnia się albo wnika w nią, rozplywa się w niej, stając się niby niewidzialnym na pierwszy rzut oka widmem. Zależy to od języka, to znaczy od jego strukturalnego i formalnego przejawu, co jak wiemy podlega różnym przekształceniom, aberracjom i załamaniom. I tak na przykład przeważające fragmenty przypominające narracyjną formę podawczą – oczywiście najczęściej wyraźnie zmodyfikowaną względem tradycyjnej, co skłania do tego, aby widzieć w tym raczej serie mikro-*quasi*-narracji (podobnie jak Venclova wskazuje obecność *quasi*-struktury) – cechuje zwykle zaimkami wyrażona obecność podmiotu. Są jednak i takie fragmenty, w których „ja” zdaje się znikać – język wychodzi na plan pierwszy, nie chodzi tylko o zorganizowane naddane, to znaczy ono również gra tu bardzo ważną rolę, ale w tej chwili chodzi nam o strukturę „samo”-podającego języka, innymi słowy, to właśnie ów język obiektu. Znów, chcąc nie chcąc, musimy przywołać nazwisko Rimbauda, jednego z pierwszych prawodawców poetyckiego języka *il y a* – języka, który koncentruje się na osi uobecnienia obiektu¹⁹². Oczywiście dziś wiemy o umowności tego rodzaju podejścia – idealna realizacje

¹⁹² Za przykład najczęściej podaje się tu fragment utworu Rimbauda noszącego tytuł *Enfance*: „[...] *Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir. // Il y a une horloge qui ne sonne pas. // Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches. // Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte. // Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée. // Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois. // Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse*”. Zob. A. Rimbaud, *Poésies...*, s.158. W przekładzie Międzyrzeckiego: „[...] Jest w lesie ptak; jego śpiew zatrzymuje cię i przyprawia o rumieniec. // Jest zegar, który nie bije. // Jest trzęsawisko z gniazdem białych stworzeń. // Jest katedra, która się zniża, i jezioro, które się wznosi. // Jest przystrojony wstążkami wózek, porzucony w zagajniku albo staczający się po ścieżce. // Jest trupa małych aktorów w kostiumach, którą widać na drodze ciągnącej się pod lasem. // Jest wreszcie, kiedy czujesz głód i pragnienie, ktoś, kto cię wypędza.” A. Rimbaud, *Sezon w piekle...*, s. 62-63.

tegoż nie jest możliwa, język chcący wyrazić obiekt bez narzucania siebie samego nie istnieje, tyle służy wyrażeniu, ile od wyrażanego oddala. Mimo to działania te wpłynęły istotnie na tę wiedzę, której źródła tkwią w doświadczeniu literackim, wpłynęło to również znacznie na dwudziestowieczne formy literackie, właściwie można mówić tu o przemożnym wpływie na całą literaturę, jej zadania i oczekiwania stawiane jej. Należałoby w związku z tym wyprowadzić linię od pra-symbolizmu w wydaniu Rimbauda, agresywny język Lautréamonta, przez symbolizmy Mallarmégo, eksperymenty Joyce'a, czy Michaux, wskazać działania imaginistów i imażynistów, dzieło sygnowane nazwiskiem Ashbery, i dalej dotrzeć do poezji obiektywnej, a nawet tej zwanej konkretną, pokazując tym samym losy owego literackiego łaknienia obecności, które przejawiało się w różnych, często odmiennych nurtach. Wskazujemy jednak tylko genezę owego zjawiska, które w wydaniu *Piecykowym* posiada swój odrębny charakter, zatem spójrzmy na fragmenty *Piecyka*:

Dzieciństwo: na błądź anemonów czoła one kładły wszystkie przysięgi i tajemnicze godła dolin Jozafatu. Chór ekstazy serafinów, sprzysiężenia się niebios, bunt wielkich namiętności. Młodość wczesna chora, żółte skronie, palce Marji błogosławią wpadnięte piersi. Harmonja fantastyczne żeglugi studji kiedy okropnie czerwone róże schylały się w ołtarzyku chorego serca, marzenia terminatorskie, zachwyty seraficzne, błogosławieństwo słodkie i opadanie głowy ciężkiej łzawej wilgotnej u bezlitosnych nieprzebitych murów.

Powyższy fragment cechuje przede wszystkim nieobecność osoby, która przyznałaby się do tego, że wypowiada owe słowa – podmiot nie jest wyrażony *explicite*. Poza tym znów uderza wrażenie skandowania dyktowane parataksą i wyliczeniem. Przede wszystkim jednak sens tych zdań jest równy przedstawionym obiektom wchodzącym w nierelacyjną interferencję: „Harmonja fantastyczne żeglugi studji kiedy okropnie czerwone róże schylały się w ołtarzyku chorego serca, marzenia terminatorskie, zachwyty seraficzne, błogosławieństwo słodkie i opadanie głowy ciężkiej łzawej wilgotnej u bezlitosnych nieprzebitych murów”. Sens zatem nie jest zależny od osobowej klasyfikacji, która porządkowałaby całość wedle pełnionej funkcji nadrzędnego podmiotu. Porządek, jaki występuje, wynika wyłącznie z przejawiających się, oczywiście językowo, przedmiotów i obiektów. Perspektywa w tych fragmentach wyłania się z bezosobowej językowej struktury – ustala ją dana aktualna syntagma.

Złączone ową syntagmatyczną relacją obiekty, oględnie rzecz ujmując, należą w znakomitej większości do tych granicznie przejawiających się, nie tylko jeśli idzie o ontologię, uobecniają się bowiem one w sferze mediacji między świadomością i nieświadomością, stąd język zdaje się ich właściwym środowiskiem. Owe *intermedium* usamodzielnia się, staje się przestrzenią odrębnego doświadczenia. Tam też wydarza się właściwy dramat poznawczy, dramat spotkania z rzeczywistością niedostępną w inny aniżeli ten szczątkowy mimo wszystko sposób. Dlatego też wyjawianie owej przestrzeni przebiega tu wedle granicznej hipotypozy:

Dziewczyny umierają na błym mleczu horyzontów.

Opowiadano sobie bajki, legendy Ronsalwatu. Królowie uginający się pod ciężarem koron. Królowe chude dygocące z przypływem aksamitnych horoskopów nie zmieniają koszul poplamionych. Błędny rycerz wyrzywa dzidą własne serce i poświęca je Madonnie czerwone, żywe, człapiące.

W kruchcie po glinianej podłodze od tronu arcybiskupa do zamurowanej niszy smętnej owdowiałej Dione płazą, kulą się, czołgają płaskie rozczochrane czarownice. Wieśniacy z Norcji podnoszą mleczne maczugi.

[Pz 1992, 115-116]

Jak widać, nie należy tu dopatrywać się nadmiernych związków z nurtem poezji obiektywnej. To, co ukazuje się w poręczeniu języka w przypadku *Piecyka* nie ma wiele wspólnego z przedmiotem, którego charakter obiektywny można zdobyć zmysłową percepcją. I w tym wypadku podane przez nas fragmenty są równie dalekie od poezji obiektywnej, co od wylewnego sentymentalizmu spod znaku liryki konfesyjnej. O ile poezja obiektywna chce wystawić świadectwo obecności przedmiotom takim, jak ujrane „drzewo białe od kwiatów” czy zobaczona na trotuarze „martwa mewa”¹⁹³, albo legendarne „czerwone taczki”¹⁹⁴ leżące na podwórzu, o tyle poetycki język obiektu, który staramy się wskazać w poemacie Wata, dotyczy zjawisk, rzeczy i przedmiotów, które nie posiadają statusu obiektywnej obecności, nie znajdują się w publicznej domenie w tym sensie, że nie można ich dotknąć ani też zjeść jak „chłodne śliwki”¹⁹⁵ Williamsa. Aktywne życie tych obiektów, o których mówimy ukryte jest pod powierzchnią oficjalnych zdarzeń. Podobnie jak „szczęście” opisywane na początku,

¹⁹³ Por. Ch. Reznikoff, [*Spacerując nocą po ulicach*] oraz [*Na jezdni martwa mewa*], przeł. P. Sommer, w: P. Sommer, *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, Wrocław 2006, s. 21, 35.

¹⁹⁴ W. C. Williams, *Czerwona taczka*, w: Tenże, *Spóźniony śpiewak*, wyb. posł. i przekł. J. Hartwig, Wrocław 2009, s.5.

¹⁹⁵ Tamże, s.49.

dostęp do tej sfery jest zarezerwowany. Tu też docieramy do samooclenia się owego języka obiektu – nie sposób go ostatecznie od podmiotu odłączyć, są to przecież obiekty nie ulegające obiektywizacji, ujawniają się na granicy świadomości i nieświadomości konkretnej osoby, mianowicie tej, która „pisze” *Piecyk*. Tym samym możemy uznać, że cały *Piecyk* to przykład języka spod znaku *hybris* – mierząc w poetycki język obiektu, nagle ów zamiar spełza na niczym, bo wstępuje z całym swym szaleństwem podmiot, i odwrotnie, kiedy zdawałoby się, że nastąpi zaraz pełna prezentacja podmiotu, szczyt samoświadomościowego dyskursu, nagle pojawia się zdanie zawierające szereg alogiczny, ciemny „ciemnością” niesamowitego:

Istota moja jęczy w orgii u mętnych białych ścian. A na najwyższej wieży mój łupiący się czerep wypatruje zbliżenie się karnawału. „Enivrez-vous” wyseplecił mi gminny hałaśliwy, szminkowany krwią moją toporek słońca chowając się za perlane plecy. Z stron palimpsesty przesuwają się szare płachty wszy.

[Pz 1992, 123]

Je suis fou. Aberacja chromatyczna mojej psychiki uczyniła mnie *fou*. Koło wschodnich pań podnosi mnie i opuszcza jako sikawkę.

[Pz 1992, 135]

Nastroje i nokturny kładą chude wrażliwe fibry na klawisze wklęsłej ściany, Rozprasza pękiem ekspresjonistycznych biódr. Mózg w cęgach dentysty nie wie. A z kanapy wykwił i zrywa się czerwony warjat.

[Pz 1992, 135]

Podmiot staje się niejako zależny od owego języka, a przez to co rusz ujawnia się jego niepewny status – uwiązany do języka, który niejako decyduje o nim samym, nie może zyskać wobec niego autonomii, dlatego też raz po raz zostaje przeszyty efektem obiektu. Roland Barthes, chcąc zdefiniować język realizmu, pisząc o efekcie rzeczywistości, wskazuje, że ma on miejsce wtedy, gdy „«konkretny szczegół» tworzy się przez bezpośrednie nałożenie przedmiotu odniesienia i znaczącego; znaczone wygnane jest ze znaku, a wraz z nim, rzecz jasna, możliwość rozwinięcia formy znaczonego”¹⁹⁶ – ta próba precyzyjnego określenia

¹⁹⁶ Do kwestii „efektu rzeczywistości” powracamy w kolejnych rozdziałach pracy. Kluczowy tu fragment analizy Barthes’a: „Prawda tego złudzenia [referencjalnego złudzenia – P.P.] jest tak, że «rzeczywistość», wyeliminowana z wypowiedzi realistycznej jako znaczone denotacji, powraca do niej jako znaczone konotacji. Gdy tylko owe szczegóły zdają się bezpośrednio denotować rzeczywistość, tak naprawdę mogą one jedynie – nic o tym nie wspominając – ją oznaczać. Barometr Flauberta, drzwiczki Micheleta w końcu mówią tylko: jesteśmy rzeczywiste. To właśnie kategoria „rzeczywistości” (a nie jej przygodna treść) jest oznaczona. Innymi słowy,

mechanizmu, który czyni wypowiedź realistyczną, może zostać przełożona na nasze rozważania. W naszym przypadku chodzi również o stratę „możliwości rozwinięcia znaczonego”, ale owa strata polega w *Piecyku* na tym, że znaczone, jego pochłaniająca znaczące energia, jeśli można tak rzec, jest w domenie znaczącego. Znaczące jest w przypadku języka obiektu jednocześnie znaczonem. Ale, jak już zauważyliśmy, język obiektu nie eliminuje ostatecznie podmiotu, staje się ścieżką wiodącą do autochtonicznej przestrzeni, do owego „czarnego osobnika”, będącego emblematem obiektów, o których mowa. I tak jak u Barthes’a, który twierdzi, że „barometr Flauberta, drzwiczki Micheleta w końcu mówią tylko: jesteśmy rzeczywiste”¹⁹⁷, tak w naszym wypadku „piecyk”, „łupiący się czerep”, „palimpsesty”, „szare płachty wszy”, a wcześniej „marzenia terminatorskie, zachwyty seraficzne, błogosławieństwo słodkie i opadanie głowy ciężkiej łzawej wilgotnej u bezlitosnych nieprzebitych murów” mówią razem, jednym tonem, tylko tyle: jesteśmy. Tak możemy określić mechanizm powstawania „iluzji” obiektu czy, parafrazując Barthes’a, efektu obiektu. Chodzi zatem o takie znaczące, które nie odnoszą się do jakiejś możliwej rzeczywistej emanacji – język obiektu stwierdza nade wszystko immanencję, nie obiecuje nic poza sobą, skłania się ku sobie, tak jak obiekty, które nim „mówią”.

PRINCIPIUM INDIVIDUATIONIS

Jeden z najważniejszych wedle naszej opinii fragmentów części pierwszej, ale i całego poematu Wata, brzmi następująco:

Moje twarze, które zmieniam z każdym zenitem słońca nie idą na marne. Przechowują się w obszernych stęchłych podziemiach o filarach podtoczonych robactwem, barwnymi bujnemi karlicami boliwijskich okrętów i fioletową poświęcą szpar. Nadziane na haki pokryte krwawą rdzą, w miejscach czoła, gdzie pewnej nocy wświdruję gnuśny ładunek brauningu (dzierżonego mocno w prawej łapie). Pomiędzy siwymi brodami wyrastającymi każdej lunatycznej pełni tułają się i wyją białe szakale.

Ogłosiłem się carem przestrzeni, wrogiem wnętrza i czasu.

prawdziwym znaczącym realizmu, na korzyść samego przedmiotu odniesienia, jest nieobecność znaczonego. Tak wytwarza się efekt rzeczywistości, będący podstawą niewyznanego prawdopodobieństwa, tworzącego estetykę najważniejszych dzieł nowoczesności”. R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012 nr 4, s. 124- 125.

¹⁹⁷ Tamże, s. 124- 125.

Posiadłszy radosną wiedzę maski, pałałem cudowną żądzą: uprzestrznić się!
Lecz pewnego razu przeraziła mnie bezdenna szpara, którą ujrzałem tuż za
powierzchnią nosa, gdy nań patrzyłem prawym okiem. Przeklęta szpara, przeklęte
principium individuationis, jak żółty kaftan mnie przeraża, trapi, chłoszcze, skręca,
paraliżuje. Skąd wziąć moc by je przestąpić! Skąd! Odtąd trwałem osłupiały jak
niebo, wpatrzony w błądy płomyk świecy, palącej się w lustrze u dołu w lewym
kącie. Tylko fantasmagorie księżyców budziły mnie z odrętwienia: marszcząc i
kurcząc niemożliwie twarz w popielatej poświacie, schyloną z lewej strony i
podnosząc prawą ramię i prawy paluszek; ot tak, i lewy paluszek nieco niżej i
zginając prawe kolano : ot tak ! drepczę i kwiczę: tim tiu tju tua tm tru tia tiam
tiamtiom tium tiu tium tium.

[Pz 1992, 117]

Rzecz zaczyna się od oświadczenia proteuszowej persony, którą cechuje fakt, że posiada
wiele tożsamości, albo też posiada tożsamości nieustalone, chwilowe, dosłownie
jednodobowe – od zenitu do zenitu. Ten ruch twarzy jest o tyle ważny, o ile uznajemy, że
twarz spełnia rolę biometrycznego świadectwa tożsamości, niczym odcisk palca, zawiązuje
swego rodzaju deiktyczną relację z tym, do kogo należy. Twarz jest częścią ciała kluczową –
odśloną, nagą ekspresją, a zarazem spełnia figuralną zasadę identyfikacji podmiotu. Brak
trwałej relacji z własną twarzą – niemoc ustalenia związku „ja” i twarzy – prowadzi do
pewnego rodzaju rozstroju. Podmiot w cytowanym fragmencie traci emblematy i indeksy
własnego istnienia z jednej strony, z drugiej zaś każda kolejna twarz nie znika, nie rozplywa
się w nicości, zostaje zmagazynowana „[...] w obszernych stęchłych podziemiach o filarach
podtoczonych robactwem, barwnymi bujnymi karlicami boliwijskich okrętów i fioletową
poświatą szpar”. Nieludzka jest ta przestrzeń, potworna. To dziwaczne depozytorium
tożsamości, które przywodzi na myśl jatkę, masarnię, czy rzeźnię. Rodzi to również
przeświadczenie o stanie niepełnym podmiotu, którego forma spełniona – *imago* – jest jakby
wobec obrotu tożsamości niemożliwa. Podziemna kolekcja twarzy, jak się okazuje,
przechowuje coś jeszcze, coś, co pochodzi z nieco innego porządku, mianowicie tkwi tam
pragnienie czy właściwie żądza autonegacji – twarze zdeponowane w owych podziemiach
zostają naznaczone na czołach szczególnym znamieniem, punktem, „gdzie pewnej nocy
wświdruję gnuśny ładunek brauningu”. Ślad samobójstwa, które jeszcze nie miało miejsca,
wprowadza w nasze rozważania łaknienie destrukcji, nienawiść skierowaną ku sobie.
Wszystko kończy obraz uchodzący prostej logice wyobrażenia – siwe brody i szakale, znów
nieludzki obraz, złowieszczy, obraz symbolizujący horyzontalnie, w transversalnym
porządku, znoszący klasyczny symbol nocy, białej poświaty księżyca, szakali i mądrości
siwej brody. Obraz nie ma kontynuacji, jest nierealistyczną kodą fragmentu.

Kolejny akapit zaczyna się również frapującym oświadczeniem: „Ogłosiłem się carem przestrzeni, wrogiem wnętrza i czasu”. Słowa te wyraźnie spotykają się z cytowanym wyżej fragmentem *Mojego wieku*. Wydaje się jednak, że przeczą kordialnemu zadaniu interioryzacji – stoją jakby wbrew myśli, która sercem literatury czyni obecność wewnętrzną. Adam Dziadek w przypisach do *Piecyka* łączy ową deklarację ze słynnym zdaniem Hamleta: „[...] O God! I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams”¹⁹⁸ – jest to wiązanie w pełni zasadne, podobnie bowiem w *Piecyku* żądza władzy nad przestrzenią – pełna eksterioryzacja – spełza na niczym.

Natarczywy sens może przybrać kształt koszmaru, czyli tego, co będąc poza porządkiem rzeczywistości, jest już wyrazem, ekspresją, formą czegoś realnego. To znaczy, że złe sny z Hamleta, a także ów sen podmiotu *Piecyka* o władztwie nad przestrzenią, stanowią część takiej akcji, która rozgrywa się w przedsionku realnego.

Kwestię snu wprost implikują następujące słowa: „Tylko fantasmagorie księżyców budziły mnie z odrętwienia” – sytuacja jednak, jak już zresztą jesteśmy do tego przyzwyczajeni, okazuje się nietypowa. Jest zaburzeniem związku przyczyny i skutku. Fantasmagorie księżyców – dodatkowo znacząca tu symbolika lunarna – budzą z odrętwienia, budzą do działania zdawałoby się, wyprowadzają z letargu, z królestwa katalepsji czy katatonii. Fantasmagorie księżyców wywołują dziwną aktywność podmiotu, który wpadł w przerażenie wywołane widokiem „przekłętej szpary” ulokowanej tuż za powierzchnią nosa. Trudno stwierdzić, co też podmiot mógł ujrzyć, być może rzecz dotyczy jamy nosowej (*cavum nasi*), którą skrywa skórą pokryty nos. Ponadto trudno pomyśleć o nosie jako o powierzchni. Tekst oczywiście nie zmierza do realizmu, co więcej przeczy mu właściwie. Bez względu na to, co ujrzał dokładnie podmiot, dostrzegł w obrebie tej osobliwości swoje „principium individuationis”. To sprawia, że podmiot widzi siebie jako oznaczonego obcością, niemożliwą do pominięcia przerwą, która tkwi wprost w jego twarzy. Co więcej następuje utożsamienie z tym, który jest widziany naprzeciw, a z którego twarzy emanuje „przekłeta szpara”. Sugerujemy się obecnością lustra w rzeczonym fragmencie. Utożsamienie z obrazem przypomina relację oniryczną – we śnie nie sposób przeprowadzić dystynkcji wewnątrz – zewnątrz.

¹⁹⁸ W. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*, oprac. J. R. Crawford, Londyn 1917, s.49. Po polsku: „Mój Boże! Zamknięty w skorupce orzecha, jeszcze czułbym się władcą nieskończonych przestrzeni – gdybym mnie tylko nie dręczyły złe sny”. W. Shakespeare, *Hamlet*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1995, s.73.

Podobny sposób widzenia jednocześnie w dwójnasób powtarza się w *Piecyku* wielokrotnie. Rozdział, zwielokrotnienie, zupełna nietożsamość podszyta samą strukturą poematu Wata, przy jednoczesnym, jak można rzec, identyfikowaniu na przykład gramatycznych osób jako jednej osoby:

O! jaka radość świadomości. Koliska cnoty (mądrość) i systemat mięśni nie przedzielają dostojęstwa Mego Twego lub Twego. Chcę być takim połamanym, niewypędląc naszego ciemnego osobnika czarnozłotych regionów mej Psyche, a nawet rozplątać się w przepalonym rządzą chaosie. Chcę całować trywialne pizaty panienki i nawet wtulić głowę w rosochate kruche biodra Trata ra ra ra.

[Pz 1992, 121]

Powyższy passus dobrze ilustruje to, o czym mowa. Tak jest również we fragmencie, który otwierają słowa „Ogłosiłem się carem przestrzeni”. Zatem spojrzenie na siebie okazuje się poznaniem, odkryciem, które rewolucjonizuje myślenie o sobie, jest doświadczeniem dokonującym nagłych zmian w obrębie podmiotu.

Dotarliśmy tu do kluczowego w *Piecyku*, powracającego zresztą motywu – podmiot zostaje przyłapanypodczas samoobserwacji, w trakcie samopoznawczego działania, odkrywa szczególnie predykat własnej istoty. Szczególny dlatego, że nie sposób przyznać mu bezwzględnej wartości negatywnej, podobnie nie sposób przyznać wartości pozytywnej. Nie podlega wątpieniu, że owo auto-doświadczenie, spojrzenie na siebie budzi strach, wydarza się nocą. Motyw ten wraca wielokrotnie, jak choćby w innym interesującym fragmencie:

Nie wiem co czynić z nocą? Dzień mijał jak perły, jak muszle barwne osypuje się jego smak. Fioletowe flety złożą go w ewangeliczny grobowiec znużonych. A noc? I gdy nie masz pan takie przeciw grozom nocy? Co czynić z nocą która trapi pierś? Czy rybą skoczyć oknem i skwiecić mózg pięknie brukiem. Co? Powiedźcie. Noce są wieczne i nigdy nie mijają. Cóż. Złóż i skryj się w zwoje pergamentów. Ornamentów okna łuk i wygięcie posłużą ci szpadą. Za ładą błady ujrzyś własny wizerunek. Jak okropnie jest w pułnoc spotkać własny błady wizerunek. Co!

[Pz 1992, 121-122]

W cytowanym tu ustępie, zapisanym pochyłą czcionką, niby cudze słowo, wraca motyw samobójstwa: „Czy rybą skoczyć oknem i skwiecić mózg pięknie brukiem”. Konstrukcja tego wyznania, czy właściwie zapytywania, choć pozbawionego znaku na końcu (trudno orzec, czy to kolejny przypadek błędu zecerskiego, czy autorski zabieg) przypomina anakolut: można co

najwyżej skwiecić bruk mózgiem, trudniej dokonać rzeczy odwrotnej. Dalej pojawiają się zdania, których ostatnie słowa i słowa pierwsze nawiązują brzmieniową relację: „cóż” : „złóż”; „pergamentów” : „ornamentów”; „szpada” : „za ładą”. Ostatnie zdania sprawiają wrażenie, jakby fragment cały nie został ukończony, jakby urwał go krzyk: „*Jak okropnie jest w pulnoc spotkać własny blady wizerunek. Co!*”

Wróćmy jednak do naszego „*principium individuationis*”, które katalizuje reakcję przerażenia – właściwie ono samo „przeraża, trapi, chłoszcze, skręca, paraliżuje”. To zaś doprowadza do stagnacji czy, jak wcześniej to określiliśmy, katalepsji, katatonii. Podmiot, będąc w stanie granicznego przerażania, wpada w stan osłupienia, wpatruje się martwym, znieruchomiałym wzrokiem w płomień świecy i w tym oto momencie zostaje wprost dotknięty „fantasmagorią księżyców”. Dokonuje się kolejny zwrot – zostaje wprost, używając języka geometrii, wpisany w dziwną krzyżową figurę: „marszcząc i kurcząc niemożliwie twarz w popielatej poświecie, schyloną z lewej strony i podnosząc prawe ramię i prawy paluszek; ot tak, i lewy paluszek nieco niżej i zginając prawe kolano”.

Uporządkujmy – twarz schylona z lewej strony, prawe ramię zostaje podniesione wraz z prawym palcem, lewy palec nieco niżej (nie wiadomo jednak czy chodzi tu o palec prawej dłoni, wedle przeciwnego porządkowania lewy-prawy, skłaniamy się raczej ku lewej dłoni), następnie ugięte zostaje kolano lewe. Trudno wyobrazić sobie człowieka w takiej pozie, gdyby się jednak uprzeć, to dziwny, czteroramienny twór gwiazdopodobny, przypominałby grecką literę χ (*chi*), lub też hebrajską literę א (*alef*)¹⁹⁹. Interesujące może się wydać, że tego typu motyw łączący wizerunek człowieka z hebrajskim *alefem*, prócz tego, że w tradycji kabalistycznej odgrywa dosyć ważną rolę, pojawił się w słynnej powieści Gustava Meryinka noszącej znamienity tytuł *Golem*. W jednym z rozdziałów pojawia się taki fragment: „I – jak *Pagad* jest pierwszą kartą w grze, tak człowiek pierwszą figurą w swojej książce obrazkowej, swoim własnym sobowtórem. Hebrajska litera *Alef*, zbudowana jest w kształcie człowieka, którego jedna ręka wskazuje niebo, druga jest opuszczona na dół, a to ma znaczyć: «Jak jest na górze, tak jest również i na dole; jak jest na dole, tak jest również i na górze»²⁰⁰”. Oczywiście nie będziemy teraz analizować trudnych kwestii związków *Piecyka* z myślą kabalistyczną – odsyłamy tu do studium Władysława Panasa. Jednakże kwestia ta nie została wcześniej dostrzeżona; szczególnie może okazać się to istotne, gdy zauważymy, że powieść Meryinka, oględnie rzecz ujmując, dotyczy samopoznania i drogi ku prawdzie wewnętrznej, a

¹⁹⁹ Por. W. Panas, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 77.

²⁰⁰ G. Meyrink, *Golem*, przeł. A. Lange, Łódź - Wrocław 2004, s. 106.

w jej pierwszym rozdziale czytamy następujące słowa: „Kim jest teraz «ja»? Chcę się gwałtem dowiedzieć, ale dorozumiewam się, że już nie mam żadnego organu, którym mogę stawić pytania. Wtedy lękam się, że głupi głos znowu się przebudzi i znowu zacznie nieskończoną gadaninę o kamieniu i słoninie. I tak kręcę się w kółko”²⁰¹.

Podobnie kończy się analizowany przez nas fragment *Piecyka*: „ot tak ! drepczę i kwiczę: tim tiu tju tua tm tru tia tiam tiamtiom tium tiu tium tium” – oczywiście nie wprost wyrażony jest ruch kołowy, ale możemy mniemać, że to dreptanie i kwiczenie stanowi ruch po własnych śladach, ruch-do-nikąd. Podobnie ciąg asemantycznych złożów literowych, oparty na powtórzeniu dźwiękowego zestroju „sugeruje ruch samozwrotny, prowadzący donikąd. Jedynym jego sensem jest powtórzenie i rozpad języka.

Podmiot odkrywa, że staje się sam częściowo niemożliwy, posiada, owszem, predykaty swojej obecności, to znaczy podmiotowość, ale naznaczoną *hiatusem*, ziejącą przerwą. To właśnie owe „principium individuationis” – trudno dowieść, z jakiej tradycji pojęcie to przeniknęło do *Piecyka*, wysoce prawdopodobne, że chodzi o zasadę ujednostkowania rozumianą w duchu Schopenhauerowskim²⁰², można jednak również przywołać *Der Einzige und sein Eigentum* Maxa Stirnera²⁰³; wiemy, że Wat wczytywał się w dzieło tego niemieckiego filozofa. Tak czy inaczej, to „principium individuationis” staje się punktem zapalnym, przejawem inferalnej niepewności, nierozstrzygalności, staje się znamieniem i stygmatem podmiotu, który jako podmiot jest czystą niemożliwością, rodzajem *reine Unmöglichkeit*²⁰⁴.

Samo sformułowanie „principium individuationis” wróci jeszcze pod koniec drugiej części *POGROBOWIEC PRZYJACIÓŁKI* :

I znów chudy Żyd siedzi na kupie gnoju trzymając się jej skurczowo oburącz ostreimi hakami palców i znów rozbija mózg o principium individuationis, o sztywne zimne niebieskie sklepienie.

I znów wilgotny samo gwałciciel usiłuje zerwać mocno ściągnięte niebo i czyjeś modlitewne ręce drżą, truchleją i nikną okolone ciężkim ołowianym powietrzem widnokręgu.

²⁰¹Tamże, s. 13.

²⁰² Por. M. Marciniak, *Zasada ujednostkowania w filozofii Schopenhauera*, „Studia z historii filozofii” 2012, nr 3.

²⁰³ Po polsku: M. Stirner, *Jedyny i jego własność*, przeł. J. i A. Gajlewiczowie, Warszawa 1995.

²⁰⁴ Termin oznaczający „czystą niemożliwość” przywołany przez samego Wata, choć w kontekście bytu państwowego Polski, który wyłonił się z wielkiej wojny [MW I 1990, 49].

Świeży świst i przerywane, świszczące, oporne tony, smak kulisty, woń oczu
poprzez wylupione ciała i krew desperatów. Śpiewać jakąkolwiek bądź mękę
zawsze wszędzie na wieki. Choć znów na różowej śwince przewala się pijana Ona
– jedyna rzeczywistość – ślepo hymnamię swoją swawolę.

[Pz 1992, 134]

Pierwsza część fragmentu wyraźnie odsyła do historii opisanego w Księdze Hioba. Ale dalej
zjawia się na scenie samotny onanista – motyw samogwałtu pojawia się na kartach *Piecyka*
kilkakrotnie, dosłownie wspomniany jest tylko trzy razy – oraz, choć niebezpośrednio, osoba,
być może poeta, jakiś truver męki: „Śpiewać jakąkolwiek bądź mękę zawsze wszędzie na
wieki”, ten, który „ślepo hymnamię swoją swawolę”. Oczywiście ślepotą przywodzi na myśl
Homera, a może raczej ślepotę wobec świata doczesnego daną wieszczom, niemniej jednak
nie ma mowy tu o wielkiej zbawiennej funkcji wieszczonego śpiewu, jego muza jest
wyłącznie jego własną „swawolą”, choć jest również męką – śpiewem rany, przerwy, *hiatusu*.
Negacja wieszczącej poezji, czy literatury w ogóle, bierze się z tego, że *Piecyk* jest dziełem
czegoś, co z braku lepszego określenia nazwiemy auto-trauma-turcją, co można
przetłumaczyć na samo-zapisywanie-rany; podobnie jak sadomasochizm sprawia
przyjemność zadawanie bólu samemu sobie, tak podmiot wylaniający się w *Piecyku* żywi się
wprost tekstowym jędrzeniem rany, którą być może sam w sobie otworzył, a z całą pewnością
sam ją w sobie dostrzegł. Nie ulegając zbyt przesadzie, możemy uznać, że traumatyczny
czar poety stał się ciemnym nurtem wewnętrznym poety traumaturga²⁰⁵.

Oczywiście nie został anulowany element irracjonalny w tym wypadku i podmiot
wyłącznie pojmowany jako ruch w obrębie wyznaczonym przez współrzędne zwane
podmiotowością cechuje działanie pozbawione częstokroć najmniejszych przejawów
porządku *ratio*, czy nawet, jak to ma miejsce w analizowanym fragmencie, zostaje utracony
nadrzędny porządek logologiczny. Fragment „Odtąd trwałem osłupiały jak niebo, wpatrzony
w błądy płomyk świecy, palącej się w lustrze u dołu w lewym kącie. [...] marszcząc i kurcząc
niemożliwie twarz w popielatej poświecie, schyloną z lewej strony i podnosząc prawe ramię i
prawy paluszek; ot tak, i lewy paluszek nieco niżej i zginając prawe kolano: ot tak ! drepczę i
kwiczę: tim tiu tju tua tm tru tia tiam tiamtiom tium tiu tium tium” nie jest niczym innym, jak
tylko zapisem szaleństwa, ale jak już wiemy szaleństwo może okazać się metodą, może być

²⁰⁵ Greckie *Θαυματοουργός* (*thaumatourgós*) oznacza po prostu „cudotwórcę” (*Θαύμα/thaúma* – „cud”, „dziw”;
ουργός / *-ourgos* to „czyniący”). Posłużyliśmy się grą w obrębie podobnego brzmienia słów
Θαύμα/thaúma oznaczającego „cud” i *τραῦμα* / *trauma*, które oznacza „ranę” – zatem traumaturg to w naszym
wypadku czyniący ranę.

przeszyte ścięciem, który łączy ze sobą szczególną, odkrytą zupełnie nieracjonalnie prawdę i nierozstrzygalność na gruncie podmiotowości.

Warto jak się wydaje raz jeszcze spojrzeć na wyłonią „przeklętą szparę” – podmiot widzi ją na sobie, na twarzy, a zatem w figuralnym przeskoku, można rzec, że dostrzega ją w sobie, stwierdza, że nie sposób jej przekroczyć. Ale, jak czytamy, owa szpara jest przeklęta – dotknięta zatem słowem, i to niezwykłym słowem, chodzi bowiem o klątwę, więc jest to rodzaj czynu idącego w parze ze słowem. Inaczej mówiąc, klątwa to performatyw, który zakłada związek między słowem a działaniem. Rzucenie klątwy – uczynienie kogoś lub czegoś przeklętym – polega na wypowiedzeniu słownej, werbalnej formuły. Cios zadany słowem ma sprawić jakiś uszczerbek – bezpośrednio lub pośrednio, za pomocą przeklętego przedmiotu. Pomijamy jednak dalsze rozwinięcie kwestii związanych z inklinacjami magicznymi – odsyłamy do znakomitej monografii problemu autorstwa Anny Engelking *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*²⁰⁶.

Trudno stwierdzić, czy ową szparę ujrzaną na twarzy przeklął ktoś z zewnątrz; nie jest to możliwe do ustalenia, bowiem nie ma o tym mowy. Możemy jednak stwierdzić, że klątwa nadaje indywidualną wartość odkrytej „szparze” – cechuje ją negatywnie, przedstawia jako problem istotny. Nie można też wykluczyć, że ma charakter inwektywy rzuconej przez sam podmiot. Tak czy inaczej jest ona znacząca w tym względzie, że owa klątwa promieniuje na cały podmiot. Znaczy to mniej więcej, że odkryty przez podmiot *hiatus*, którego szczególnym atrybutem jest bycie „przeklętym”, zostaje przechwyconym przez inny porządek, to znaczy przez porządek nierozumu, tego, co irracjonalne i groźne. To nie wszystko, ta atrybucja czyni go także przechwytyjącym – ta szczelina, ten *hiatus* od teraz determinuje podmiot w każdym jego działaniu, w każdym posunięciu, doprowadza do „rozbicia mózgu” („...i znów rozbija mózg o principium individuationis, o sztywne zimne niebieskie sklepienie”). „Przeklęta szpara” czyni przeklętym podmiot.

Przywołane dwa razy w poemacie „principium individuationis” jawi się teraz jeszcze w innym świetle. Spotkanie z nim – to znaczy spotkanie z samym sobą – wymusza werbalne *delirium tremens*, którego analogonem w porządku rzeczywistym jest cielesny dygot, czy trans, o którym wspomina sam Wat: „*Piecyk* pisałem w 4 czy 5 transach, w styczniu // 1919 (~~ba[rdzo mroźnym]~~), przy 39° - 40° gorączki ~~podejm[uję]~~ (czerwotka), // potem w nocy zimowej, gdy wracałem z ekscentrycznych wędrówek cygańskich, // przy żelaznym piecyku.

²⁰⁶ A. Engelking, *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Wrocław 2000.

Wprawiałem się w stan transu // aby «wyzwolić swoje wiedźmy»²⁰⁷. Podróż ku sobie, do swego wnętrza, próba życia w sobie, przynajmniej w wypadku analizowanym przez nas, staje się możliwa tylko wtedy, kiedy nastąpi stopienie ciała i tekstu, tego, co pochodzi z porządku czynu i tego, co należy do porządku werbalnego. Pytanie ,czy taka schadzka, jeśli posłużyć się teraz daleko idącym skrótem, żywego i literackiego jest w ogóle możliwa, czy znów trafiamy, jak wcześniej sam podmiot, w czystą niemożliwość? Niemniej jednak już na tym poziomie możemy przyznać, że *Piecyk*, owawagabunda do wnętrza, czy właściwie wagancja, staje się jednocześnie ekstrawagancją, poetyckim, czy szerzej literackim doświadczeniem podmiotowości w stanie dygotu, w stanie rozognienia, a dalej idąc, możemy przyznać temu dziełu rodzaj *quasi*-formy życia, w której zmagają się ze sobą siły witalnego i siły literackiego. Niezaprzeczalnym faktem pozostaje to, że na samym początku tej scysji odkryta zostaje przerwa, dramat niezgodności, „przekłeta szpara”.

Względnie okrężną drogą docieramy do tezy, która wprowadza pewien związek *Piecyka* z mową performatywną. Związek ten wspiera doświadczeniową charakterystykę *Piecyka* – pisany performans Wata polega na tym, że powstaje on równocześnie – przemawiają za tym również koligacje świadomego i nieświadomego wytropione przez Dziadka – z powstającą podmiotowością, z ekstruzją jej kształtów, z krystalizacjami substancji różnego pochodzenia składającymi się na ową podmiotowość. Poszczególne fragmenty, których układ możemy rozumieć w rachunku kolejnych odstępstw – relatywnie uznając całość jako serię dygresji, widząc w tym zasadę komponowania tej rozdysharmonizowanej symfonii podmiotowości – stanowią performatywne gesty pod postacią werbalnych, językowych hybryd, których sens tworzy się na granicy leksyki i ruchu znaczącości.

Problem pisanego performansu traktujemy dosyć pobocznie, nie będziemy też w nadmiarze angażować teorii samego „gatunku” wyrażania i ekspresji zwanego performansem – chcemy przez samo to, naszym zdaniem zakorzenione już wystarczająco pojęcie, podkreślić wydarzeniową genezę dzieła Wata, jednocześnie rezerwując w ten sposób dla owego dzieła dynamiczną atrybucję, otwartą formę i szczególną wpisaną w nie autorską gestykulację. Staramy się interpretacją posuniętą wedle naszego uznania jak najdalej wskazać możliwie wiele aspektów przejawiania się podmiotowości. Jak się okazuje, nie są one często dane wprost, trzeba je wykreślać. W performansie podmiot oczywiście jest dany, podmiot osoba przechodzi przez formy, często dosłownie obnażony, w naszym wypadku dysponujemy

²⁰⁷ Por. A. Wat, *Notatniki...*, s. 830.

wyłącznie zaimkami i imieniem własnym – tym widziany na okładce, ale także obecnym w samym korpusie dzieła. Te bardziej eksplicytne przejawy podmiotu – przez indeksy imienia własnego – zdaje się, że możemy rzec Aleksandra Wata, czy właściwie Wat’a, sprawiają, że kwestia, nazwijmy ją osobową, nabiera istotnego znaczenia, nadając dziełu rangę zapisu, stenogramu czy partytury doświadczenia egzystencji w ogóle. Ilość odczytań i interpretacji opierających się na tej przesłance, czy wskazujących ową kwestię, pozwala stwierdzić ją jako fakt, a tym samym pozwala odsunąć na bok lęk przed złapaniem się w hochsztaplerską pułapkę, którą mógłby się przecież spokojnie okazać poemat Wata.

AUTOPORTRET

Nie rezygnujemy jednak z czujności, i dlatego, szukając kolejnych potwierdzeń, spójrzmy na często cytowany fragment *Piecyka* pochodzący z jego drugiej części zatytułowanej *POGROBOWIEC PRZYJACIÓŁKI*– fragment, o którym mowa nosi znamieny tytuł *AUTOPORTRET*:

Powieki i bez powieki, i bez, i bez, i poza.

I poza dumiała cicho i ciepło a rostaż ramp skaliała nieme bezusty. I smętne o ty! i ty kosujko wież chorych i klin bezwargich powiek.

Sztylet bez powieki. Wieki bez powieki. Powieki bez powieki. Kto powie czy, jako pawie, wie, co wypowie.

JA Aleksander Wat młodzieniec o połamanym na płasko nosie w jaskrawożółtej kamizelce, o odstających uszach i ślepych oczach.

Studiosus philosophiae: Niecała 8 m. 31 tel. 282-42.

[...] Biedny tłum dendy obnosi moje posążki po wszystkich rynkach kawiarniach kuluarach i lunaparach.

A we wnętrzu kasy ogniotrwałej siedzę JA – mały czarnoksiężnik, embrion, przepalony nie wiem już jaką miłością, i ogląda – fosforyczne kolana.

Z odrętwienia nie wyrwą go dobre dotyki twych rąk.

[Pz 1992, 132-133]

Ten niezwykle autoportret, a właściwie niezwykle autograf, rozpoczyna wypowiedź spod znaku tego, co określiliśmy mową czy językiem obiektu; dodatkowo wypowiedź ta zdaje się podlegać w syntagmatycznej relacji przede wszystkim zestrojowi dźwiękowemu: „Powieki i bez powieki, i bez, i bez, i poza. I poza dumiała cicho i ciepło a rostaż ramp skaliała nieme bezusty. I smętne o ty! i ty kosujko wież chorych i klin bezwargich powiek. Sztylet bez

powieki. Wieki bez powieki. Powieki bez powieki. Kto powie czy, jako pawie, wie, co wypowie” – tu, jak można mniemać, mocy nabiera uwaga Cyranowicz, wedle której „powaga w utworze Wata jakoś zawodzi”²⁰⁸. Ale, dokonując pewnego inwersyjnego przekształcenia w tej, skądinąd trafnej formule, i zastrzegając, że nie chodzi o próżną grę słów, możemy powiedzieć, że o tyle powaga zawodzi, o ile trafiamy w samo poważne zawodzenie – po pierwsze poważny zawód, który sprawia niedostateczność języka, po drugie dojmujący jęk powodu niemożliwości wyrażenia: „Kto powie, czy jako pawie, wie co wypowie” – warto zauważyć, że zdanie owo ma strukturę pytania, ale nie kończy go odpowiedni dla takowej znak delimitacyjny. Należy oczywiście pamiętać, że ten brak pytajnika, jak też całe mnóstwo zaburzeń związanych z interpunkcją i ortografią w innych miejscach *Piecyka*, mogą wynikać z błędów zecera, o czym także wspominał Wat²⁰⁹. Niemniej wszystko to jeszcze wzmacnia efekt przypadku odpowiadający przecież „naturze” *Piecyka*.

Po opisywanej wyżej wypowiedzi, niemalże pozbawionej cech dyskursu eksplanacyjnego, następuje przedziwna sygnatura: „JA Aleksander Wat młodzieniec o połamanym na płasko nosie w jaskrawożółtej kamizelce, o odstających uszach i ślepych oczach. Studiosus philosophiae: Niecała 8 m. 31 tel. 282-42” – na pierwszy rzut oka wypowiedź to prawie zupełnie niefiguralna, znacząca niby wyłącznie w porządku literalnym, brzmiąca jak dziwaczna reklama jakichś usług prowadzonych przez niezbyt ciekawą osobę, do tego, jeśli idzie o aparycję, niezbyt przyjemną.

Kwestię niefiguralności wzmacnia fakt, że Wat wpisał tu w poemat swój rzeczywisty ówczesny adres²¹⁰. Co więcej, uwagi dotyczące, mówiąc ogólnie, kształtu twarzy także znajdują swoje potwierdzenie: „We wczesnym dzieciństwie byłem podobno piękny. Siostry, które wtedy były brzydkie, walczyły o przyjemność wożenia mnie wózkami. [...] Ale w trzecim roku życia wszystko się zmieniło: złamałem chrząstkę u nosa, uszy uwybrały się duże, bardzo odstające... słowem byłem bardzo brzydki...” [Dbs 2001, 292]. Nieco dalej Wat zanotował: „Wmówiłem w siebie, że jestem szkaradny, a ponieważ sam nie lubiłem nigdy patrzeć na brzydkie twarze, więc miałem niechęć do siebie, potem wstręt, i może stąd objawiło się wcześniej *le moi haïssable*” [tamże, 292]. Interesujące jak ów wstręt do brzydoty sytuuje się wobec epatującego brzydotą *Piecyka* – pomocna może być tu poruszona wcześniej kwestia ogólna dzieła sztuki, jako formy poprzedzającej, wyprzedzającej niejako porażkę; w

²⁰⁸ M. Cyranowicz, dz. cyt., s. 27.

²⁰⁹ Por. A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku”...*, s. 21.

²¹⁰ Zob. m.in. A. Wat, *Wybór wierszy...*, s. 40 (przyp. 143).

takim wypadku moglibyśmy *Piecyk* uznać za przestrzeń, w której ruchowi cyrkulacji podlega trauma, realne dochodzi do głosu od spodu języka, porusza nim podobnie, jak płynne wnętrze ziemi, również niepoznane do końca, oddziałuje na skorupę ziemską i porusza nią (do tego będziemy jeszcze wracać).

Co do owej sygnatury – tego przedziwnego wpisania się we własne dzieło, już nie jako obcego, obco-języcznego osobnika czy osobliwości, ale wprost wyrażonym, emblematycznym „JA Aleksander Wat...”, wraz z autetycznym adresem, zewnętrznymi cechami wyglądu, oraz numerem telefonu – przychodzi tu na myśl jakaś wariacja na temat antycznego motywu *σφραγίς* (*sphragis*), wprost znaczącego „pieczęć”, polegającego na wpisywaniu dzieła własnego imienia, jak u Teognisa: „Ale, by każdy tak mówił: «Wiersze to są Teognisa / Obywatela Megary, co słynie wśród ludzi» / Chociaż nie mogę się wszystkim miasta mieszkańcom podobać”²¹¹. Wcześniej stwierdziliśmy, że auto-graficzna wypowiedź pozbawiona jest prawie że zupełnie figuralnego charakteru – w tym prawie utrzymaliśmy margines niezbędny do tego, aby zauważyć po pierwsze „ślepe oczy”, motyw w *Piecyku* powracający, mogący przywoływać na myśl tradycję ślepego profety, wieszczą, widzącego inaczej, co wnosiłoby dosyć istotny sens do analizowanej wypowiedzi, chodziłoby cechy autokreacji, pozowania; po wtóre cały ów konkretny fragment autoprezentacyjny i autograficzny staje się figurą, szczególną figurą możliwą do pomyślenia w relacji do sąsiadujących fragmentów. Spójrzmy jednak wcześniej na istotną naszym zdaniem uwagę Małgorzaty Baranowskiej:

„Ja” Wata jest w *Piecyku* wyraźnie „podpisane”: „JA Aleksander Wat młodzieniec o połamanym na płasko nosie w jaskrawożółtej kamizelce, o odstających uszach i ślepych oczach. Studiosusphilosophiae: Niecała 8 m. 31 tel. 282-42.” Tak wyraźne określenie autora tekstu typu dadaistycznego, bo za taki Wat go uważa, czy nawet futurystycznego, powinno raczej dziwić. W utworze tym jednak w każdym zdaniu przestrzeń na nowo się oznacza, mimo, a może właśnie dlatego, że Wat zrywając związki logiczne w obrazach starał się o wytworzenie przestrzeni niewyobrażalnej. Wytworzenie oczywiście za pomocą wyobraźni. Zmuszony był określać tę przestrzeń stale od nowa, by umożliwić jej byt literacki w dziele istniejącym poza nim, ale naznaczonym niepowtarzalną Sygnaturą.²¹²

²¹¹ Cytowany fragment utworu Teognisa zawiera „klasyczny przykład tzw. *sphragis* (pieczęci) – imiennego przedstawienia się autora w utworze; identycznie nazywał się człon strukturalny nomosu zarezerwowany dla wypowiedzi odautroskiej. Fragmenty Teognisa, w tym cytowany w tekście, a także powyższy komentarz w antologii *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, Wrocław 1987, s.316. Więcej na temat motywu *sphragis* zob. J. L. Hilton, *The «Sphragis» of Heliodoros, Genealogy in the «Aithiopika», and «Julian's Hymn to King Helios»*, „Ágora. Estudos Clássicos em Debate” 14 (2012), s. 195-219.

²¹² M. Baranowska, dz. cyt., s. 205.

Niepowtarzalność sygnatury imiennej sprawia, że ustęp *AUTOPORTRET* nabiera szczególnej wartości w naszej próbie określenia kluczowych aspektów tego, co nazwaliśmy „pracą w obrębie podmiotowości”. Widocznym śladem tej pracy pozostaje oczywiście architektura tekstu poematu, zdradzająca jej postępy. Natomiast *passus*, o którym mówimy, stanowi osobliwe, a zarazem osobowe *imprimatur* odcisnięte w owej architekturze.

W przytoczonym tekście Baranowska wprost rezygnuje z pojęcia podmiotu, stosując formę Wat. Wat bowiem okazuje się tym, który *Piecyk* wypowiada i zapisuje – nie przyznaje się do tego tylko poprzez komentarze, przyznaje to bowiem przez samo dzieło, a właściwie dziełem. Ustanawia to zmianę w relacji podmiotu i tekstu. Przestaje owa relacja opierać się wyłącznie na syntagmie – przestaje być wyłącznie horyzontalnym spłotem przypadkowo wyłaniającego się tekstu i równie przypadkowo wyskakującego zeń podmiotu.

Warto przy tej okazji wskazać, że ten właśnie fragment posłużył Ryszardowi Nyczowi, wśród innych przykładów literatury modernizmu, do ukazania zasady działania sylleptycznego modelu podmiotowości nowoczesnej – to jest do ukazania bardziej generalnej zmiany w relacji tekst – podmiot, czy szerzej jeszcze dzieło - osoba: „«Ja» sylleptyczne – mówiąc najprościej – to «ja», które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej znamienym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzecz można, śmiałe wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii”²¹³. Nieco dalej Nycz konstatuje: „W literaturze polskiej XX wieku chwyt ten pojawia się najwcześniej w pogranicznym, młodopolsko-awangardowym *Piecyku* Aleksandra Wata”, po czym dodaje:

Sądzę zatem, iż na przykład zastanawiającą zbieżność wykorzystania tego chwytu przez Wata: „JA Aleksander Wat (...) Studiosus philosophiae Niecała 8 m 31 tel. 282-42” oraz pół wieku później w Rynku przez Brandysa: „Więc nie ukrywać owego wymyślenia, nie uwierzytelniać iluzji, to ja piszę przy moim biurku przy Nowowiejskiej” – wykracza poza intrygującą, lecz lokalną intertekstualną relację, stając się wskaźnikiem wartym odnotowania zmiany założeń dotyczących stosunku podmiotu do tekstu, jak też szeregu niebłahych ogólnych przeświadczeń. Rzecz bowiem nie tylko w zrujnowaniu klarownych klasyfikacji,

²¹³ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: Tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Warszawa 2002, s. 109.

odróżniających teksty fikcjonalne od referencyjno-dokumentalnych, w połączeniu strategii autobiograficznej z autotematyczną, w kreowaniu owej „aury dwuznaczności, ja rzeczywisty, ja literacki, ekshibicjonizm, kamuflaż”.²¹⁴

Piecykowemu „ja” w prostym rachunku rzeczywiście wydaje się być blisko dosylleptycznego modelu, jednak nie sposób przyznać wyłączności tej wersji, jako głównego i jedyne tropu klasyfikującego owo migotające, piwotujące „ja”.

Przy okazji namysłu nad tytułem przywołaliśmy inną figurę ważną dla nas, mianowicie symbol – oczywiście już wtedy częściowo oparliśmy się o rozważania Nycza – i to właśnie ów symbol, czy właściwie praca symbolu, naszym zdaniem najlepiej oddaje złożoność zjawiska podmiotowości w *Piecyku*. O ile syllepsa spełnia pewien szczególnie techniczny aspekt wyłaniającego się w dwójnasób podmiotu, o tyle symbol zdaje się być tu figurą obejmującą syllepsę, i co ciekawe nie tylko ją, bowiem w *Piecyku* można dostrzec obecność również ironicznych zróżnicowań i alegorycznych ruin pojętych w duchu rozważań Nycza²¹⁵.

Praca symbolu jest najszczerzym pojęciem, najbliższej jej do pracy podmiotowości, podobnie jak symbol wydaje się być figurą wszystkich figur, najbardziej pojemną i zarazem elastyczną. Nie mamy na myśli jakiejś konkretnej definicji symbolu, stąd mowa raczej o pracy symbolu, aniżeli o jakimś konkretnym fakcie językowym. Chodzi raczej o nominalne wyjaśnianie symbolu w konkretnych przypadkach, jako pewnej pracy sensotwórczej opartej

²¹⁴ Powyższy fragment łączy się nierozzerwalnie z trzema uściśleniami, których dokonał autor *Poetyki doświadczenia*, a które omówiliśmy już we wstępnym rozdziale naszej pracy. Pozwolimy sobie jednak teraz przywołać raz jeszcze te niezwykle istotne kwestie: „Po pierwsze, zmienia się w tym wariancie relacja między «ja» empirycznym a «ja» tekstowym. Podmiot nie istnieje tu najpierw «w sobie» by następnie eksterioryzować – wyrażać lub nie móc wyrazić – siebie w mowie, w języku innego. Chodzi bowiem o to (skrajnie rzecz formułując), że poza ową relacją do Innego prawdziwe pojęcie podmiotu staje się trudne do zaakceptowania: «rzecz/w tym/że/w środku/ a w koło siebie»; «pisze(ę) się» – powiada, jak zwykle najzwyczajniej, Białoszewski. Po wtóre, zmienia się charakter stosunku podmiotu do tekstu. «To, co jest między rzeczywistością a mną, to tekst. Ja jestem w środku tego, po prostu» – zauważa autor *Rozkurzu*. Literatura jest częścią życia, tłumaczy; to mianowicie «taka część, która idzie przez całość». W miejsce relacji sprawczej, jednokierunkowej, przyczynowej, mamy do czynienia z interferencją czy sprzężeniem zwrotnym; słowo literackie traci tu swą autonomię lub raczej wyizolowanie, potraktowane – to uwaga Gombrowicza – jako «narzędzie naszego stawania się w świecie, coś ściśle zespolonego z życiem i innymi ludźmi». Po trzecie, zmienia się też typ podmiotowej tożsamości. Dawniejszy, z założenia hierarchiczny i wertykalny, oparty na opozycji powierzchni i głębi, wyparty zostaje przez model horyzontalny, interakcyjny i interferencyjny, w którym «ja» rzeczywiste i «ja» literackie wzajemnie na siebie oddziałują i wymieniają się własnościami; w którym podmiot przystaje na własną fragmentaryczność («nie jestem sprzeczny, jestem rozproszony», powiada Barthes) oraz intersubiektywną i «sztuczną» naturę własnej tożsamości («Ja, czyli doskonalący się pastisz», jak zauważa Brandys). Zob. R. Nycz, dz. cyt., s.110–111.

²¹⁵ Tamże, s.98-108.

na leksykalnych znaczeniach, ale też na tych, które powstają z relacji znaczących do siebie samych, poza przestrzenią możliwych referentów. Kwestię tę rozwinieśmy nieco później.

WY-TROPIENIE PODMIOTU

Ucieczka od wszelkiego modelu wraz z tekstowo projektowaną nierozstrzygalnością wpisana została *ad hoc* w *Piecyk*. Każda z możliwych form podmiotowości, których modelowe wytropienia podsuwa teoria nowoczesna (przede wszystkim mamy tu na myśli Nyczowski kwartet: „syllepsa” „symbol”, „alegoria”, „ironia”) ulega w *Piecyku* różnym przemianom, przekształceniom. Dzieje się to dosłownie „na gorąco” – *im Werden* [P 2008, 721]. Podmiotowość sylleptyczna, w ogromnym skrócie, to jak wiadomo jednoczesne ujęcie tekstowego i empirycznego „ja” – podmiot w dziele zjawia się jako realny i fikcyjny, literalny i figuralny. Założenie o istnieniu pod tkanką zdarzeń (w naszym wypadku pod powierzchnią tekstu) przestrzeni o charakterze esencji lub ciemnego jądra leży u fundamentów teorii symbolu. Dilogia jawne – niejawne determinuje więc podmiot w modelu symbolicznym. Doświadczalna wprost powierzchnia na różne sposoby pozostaje związana z tym, co tkwi za jej zasłoną. Podmiot symboliczny nie tylko cechuje podwójna natura (jawne i niejawne „ja”); przede wszystkim rzecz dotyczy oddziaływań między nimi, a szczególnie owo oddolne *noir*, jako niezorganizowana, to znaczy: nieludzka, przerażająca i niebezpieczna zasada, rozbijająca zasadę powierzchni²¹⁶. Wedle alegorycznego modelu, podmiot nowoczesny jest możliwy do pomyślenia tylko jako horyzontalny ruch ku temu, co przeszłe, nieosiągalne w aktualności. Przejawem tego są podmiotowe postacie fragmentaryczne, nieciągłe, postrzępione, zwrócone ku rozpadającym się formom. Podmiot tak częstokroć przyjmuje maski, rozgrywa się wśród motywów i topik przeszłego, ale one same nie są w jego dyspozycji inaczej jak tylko w wersji zrujnowanej. Podmiot ten staje zazwyczaj melancholijnie wpatrzony w zaszłość, przywołując wielkie duchy przeszłości²¹⁷. Ironiczny wytropienie podmiotu wywołuje na scenę postać,

²¹⁶ Nycz następująco rozwija kluczowe kwestie związane z podmiotowością w wersji symbolicznej: „[...] świecie symbolistycznych zasad rządzących ekspresją podmiot wyrażając się w dziele (lub w ogóle w najszerzej pojętych dziełach życia) równocześnie kształtuje się i samookreśla. Wypełnia swą naturę podążając za wewnętrznym głosem, życiową siłą, czy nieświadomym impulsem, który wszakże nie miał określonego kształtu ani jasnego ukierunkowania przed swym wyartykułowaniem. Wyrażanie staje się w tej sytuacji aktualizowaniem tego, co potencjalne, a symbolistyczne «ja» tekstowe – rodzajem twórczej interwencji w proces podmiotowej samorealizacji i samopoznania; aktywnym i koniecznym dopełnieniem tych możliwości, które inaczej nie doszłyby zapewne do swego urzeczywistnienia i uświadomienia”. Zob. R. Nycz, *Tropy „ja”...*, s.97-98.

²¹⁷ Nycz: „[...] mamy tu do czynienia nierzadko z formą horyzontalnej «alegorii narracyjnej», jako swoistą, zeświecczoną i zmodernizowaną, wersją alegorii typologicznej czy figuralnej, bo rozwijającą się «perspektywicznie» z literalnych znaczeń powierzchniowego poziomu, a pozbawioną możliwości

która opowiada i świadczy samą sobą o zerwaniu związku z esencją. Podmiot ironiczny realizuje bezpowrotne zatracenie pełni i całości, innymi słowy jest to podmiot legitymizujący dystans pomiędzy znaczącym i znaczone – prawda jego samego jest odeń nieskończenie odległa, ziele wewnątrz niego przepaść między autentycznym „ja” a wszelką jego reprezentacją²¹⁸.

Wszystkie te cztery szkicowo przedstawione modelowe ujęcia podmiotu nowoczesnego w literaturze znajdują swoje odpowiedniki w *Piecyku*. Nie chodzi oczywiście o idealne realizacje każdej z poszczególnych wersji. Chodzi o to, że pewne ślady i rysy wszystkich tych czterech stanowisk podmiot *Piecyka* – składający się do prawdy z kalejdoskopu, magicznej latarni uosobień (spotykamy w *Piecyku* Aleksandra Wata i „Aleksandra Wat’a”, owe „JA” i „ja”, a także jego, ich, ciebie, was i nas) – nosi na sobie, w sobie i sobą. Z całą pewnością relacja osoby względem dzieła zostaje w *Piecyku* przewartościowana i, jeśli wierzyć Nyczowi, jest to pierwsze takie przewartościowania w literaturze polskiej. Nie sposób jednak pominąć uwag, które w tej kwestii poczynił również Adam Dziadek:

Piecyk nie jest w żadnym razie jakąś wizją narkotyczną, tekstem pobudzonym używkami, ale jednak utworem napisanym w odmiennym stanie świadomości. Podmiot wypowiedzi jest rozbity, rozdwojony już w samym tytule utworu i nie da się go ograniczyć wyłącznie do takiego zjawiska, jakim jest „ja” sylleptyczne, rozumiane na dwa sposoby: jako „ja” rzeczywiste i „ja” zmyślane, empiryczne i tekstowe. To rozbicie wskazuje bowiem na nieświadomość – „ja” świadome i „ja” nieświadome, „ja”, które konstruuje tekst w sposób świadomy, według przemyślanych norm i zasad, oraz „ja” nieświadome, uwikłane w pisanie zgodnie z

«eschatologicznego», retrospektywnego ujęcia. Czasem tworzy ona sieć powiązań o czysto arbitralnym, a także idiosynkratycznym (i przez to niemal nieczytelnym) charakterze, bez żadnych związków z którymkolwiek rozwiniętym alegorycznym kodem; nierównie częściej jednak buduje powiązania fragmentaryczne i zagadkowe, jak gdyby niejasno jedynie przywołujące przetrwałe szczątki dawnych alegorycznych całości. Zob. Tamże, s.104.

²¹⁸ „Konwencjonalne znaki artykulacji podmiotowości, maski stylów i ról stają się tu świadectwem wyłącznie negatywnej identyfikacji ironicznego podmiotu. W pewnym sensie rzecz nawet można, iż wyrzeka się on tradycyjnych atrybutów autorstwa – skoro zrealizowana wypowiedź ma niewłaściwe znaczenie i nie może być uznana za jego własne słowa. Podległy władzy mowy, działaniu jej anonimowych a antagonistycznych sił, nie jest też w pełni ani sprawcą, ani źródłem czy gwarantem jej sensu. W obszarze ironicznej komunikacji indywidualny podmiot ukazuje swą tymczasową, fragmentaryczną i intersubiektywną naturę, uzależniając swą obecność od obecności innego i od czasu będącego zawsze poza-teraźniejszym. Do tego modelu podmiotowości, zakładającego nieuchronny (i nie do usunięcia) rozróżnienie między pozornym, nieautentycznym podmiotem wypowiedzi a postulowanym, utopijnym – ukrytym najczęściej w negacji i przez to nie podlegającym jej całkowicie – Metapodmiotem, odsyłają, jak sądzę, liczne podmiotowe kreacje we współczesnej, zwłaszcza postawangardowej literaturze, a także radykalne, neostrukturalne koncepcje «śmierci autora» oraz tekstu pojętego jako pole wolnej gry znaków i nieograniczonej semiozy. Zob. Tamże, s.108.

regułami intertekstualności, gdzie tekst organizowany jest na podstawie innych tekstów, które są „podpowiadane” przez nieświadomość podmiotowi pisania.²¹⁹

Wydaje się jednak, że uwagi Nycza i Dziadka w pewien sposób można uczynić uzupełniającymi – wróćmy do *AUTOPORETRETU*, który wobec zdań obydwu badaczy, a także w świetle naszych rozważań, stanowi przykład zespolenia na zasadach wyłożonych przez nas wcześniej kilku poziomów – tego, co przynosi ze sobą imię własne; tego, co wynika ze składni opartej na relacjach syntagmatycznych, ale pozbawionych paradygmatycznych i symbolicznych zasad; tego, co uznaliśmy za psychodynamiczną pracę podmiotu chcącego w dziele wyprzedzić nieuchronną porażkę; wreszcie tego, co postaramy się zaraz określić mianem dygresyjnej struktury *Piecyka*, a także tego, co obecności takowej struktury wynika.

Wtórując Dziadkowi, możemy jeszcze stwierdzić, że nie chodzi tu przecież o urzeczywistnienie tekstu, związanie go z rzeczywistością, a przez to przekształcenie relacji literatura – rzeczywistość. Z drugiej strony, to właśnie imię własne autora, nazwisko, adres i numer telefonu wychodzą z rzeczywistości do nierzeczywistości tekstu, dokonując w nim pewnego zamieszania, są śladem wtargnięcia porządku rzeczywistego i empirycznego do tekstu, a to dosłownie czyni pewien wyłom w tradycyjnie rozgrywanej partii szachowej między rzeczywistym i tekstowym, a dalej między literalnym i figuralnym. Ale po sfragistycznym podpisie, po owej rzeczywistej sygnaturze, autoportret zostaje rozcięty seria przeskoków, dygresja wiedzie do dygresji, jeśli moglibyśmy tak rzec: „tłum dendy”, „posążki”, „rynki”, „kawiarnie”, „kuluary”, „lupanary”, „kasa ogniotrwała”, „JA”, „czarnoksiężnik”, „embrion”, „miłość”, „fosforyczne kolana” i dalej:

Zmęczony łażeniem po wilgotnych facjatkach z lunatycznym skomleniem kładę się do łóżka. Przebudzenie jest cięższe pod prasą paraliżującego słońca. Potworne groteski malowane na księżycach już są znośniejsze. [...]

Psiakrew! W ostatnim wysiłku zrywam tę całą wstrętną kakofonię bazgranin straganów gdzie Buszmeni Solvegi Cyganie aniołowie Żydy prostytutki hrabiowie pluskwy cmentarzyska wyją gryzą krwawią piszczą, idiotyczne grymasy zwisające z spróchniałych ścian starożytnych łaźni, szatańskie Sodomie błękitniejących dźwięcznych lodowców i zmurszałych piersi poranionego kafarskiego nieba.

Zerwałem zony zórz owrzodziałe rojące się od świńskich rył biesów i kawiarnianych splunień i ukazałem się w właściwej swej naturze! blade go wyniosłego księcia na tle lodowców, zon ciemno-aksamitnego płaszcza.

[Pz 1992, 133]

²¹⁹ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej...*, s. 67.

Sygnatura *AUTOPORETU* nie jest wyłącznie podpisem kogoś chcącego rzeczywistość zewnętrzną, wraz ze swoją osobą, wnieść w tekst. Gest ten ma o wiele dalej idące konsekwencje. Po pierwsze, zaburzając porządek rozsądnego rozdziału tekstu i rzeczywistości, następuje jednocześnie ruch odwrotny wprowadzaniu do tekstu rzeczywistego „ja” – mianowicie to tekst wkracza w obręb rzeczywistego podmiotu. Świadczą choćby o tym późniejsze losy *Piecyka*, który wracał w wierszach, wracał w autokomentarzach czy w swego rodzaju poczuciu samego Wata, jakoby w *Piecyku* miała miejsce profetyczna inkantacja zapowiadająca przyszłe losy, czy też mająca wpływ na nie: „Tymczasem – w pierwocinie mojej młodzieńczej odnajduję nie tylko ten sam głos obecny, już w starości, tę samą melopée, ale i tematy, zdania nawet, całe Weltempfindung! Czyżby młodociany poeta był jasnowidzem swego własnego przyszłego losu, wieszczkiem, któremu dane zostały słowa, których nie zrozumie aż na starość, uschyłku długiego życia? Czy może istotnie los nasz jest z góry założony zawczasu, do pory skryty jak atrament sympatyczny? Zdumiony, bezsilny stoję wobec tej zagadki”²²⁰. Wat nigdy od *Piecyka* nie mógł się uwolnić, podobnie jak nie możemy uwolnić *Piecyka* od Wata. Po drugie, w tym świetle poemat Wata to realizacja pracy symbolicznej – z podziału dokonanego przez Dziadka, „ja” świadome i „ja” nieświadome wyłania się kolejna współzależność – świadomość Wata nigdy nie zostałaby oświecona „nieświadomością”, język świadomego i język nieświadomego wywołują w *Piecyku* biegunowe napięcie, które odsłania to, co nie podlega żadnym strukturom. Po trzecie, *Piecyk* jest zbudowany na ruinach literatury, czy szerzej kultury, i wśród tych ruin dostrzegamy tańczącego Aleksandra Wata, gestykulującego coś w gorączce i grymaszącego swoją „brzydką” twarzą. Po czwarte wreszcie imię i nazwisko sygnuje bezpośrednio rozziew dostrzeżony w sobie, w rozpadlinie, w owej „przeklętej szparze” dostrzeżonej w sobie.

Wszystko to właściwie skupia się we fragmencie zatytułowanym *AUTOPORET*, gdzie „powieki bez powieki” zasłaniają enigmatyczne, niewysłowione oko, gdzie „Aleksander Wat” podaje swój adres zamieszkania, gdzie idziemy za niesionymi przez „tłum” „posążkami” przedstawiającym Wata, wchodząc do „kawiarni” i „lupanarów”, aby wreszcie spojrzeć na „kasę ogniotrwałą”, w której tkwi prawdziwie żywy, właściwy podmiot, owo „JA”, zaraz potem jesteśmy świadkami ucieczki od „straganów gdzie Buszmeni Solvegi Cyganie aniołowie Żydy prostytutki hrabiowie pluskwy cmentarzyska wyją gryzą krwawią piszczą, idiotyczne grymasy zwisające z spróchniałych ścian starożytnych łaźni”, i wszystko do chwili, kiedy zdaje się, że widzimy podmiot „w właściwej swej naturze! błędnego

²²⁰ A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku...”*..., s. 20-21.

wyniosłego księcia na tle lodowców, zon ciemno-aksamitnego płaszcza”, ale zaraz przypominamy baśń *Der Eisenofen* (*Żelazny piec*), gdzie prawdziwa natura królewicza ukaże się królownie wówczas, gdy ona odbędzie „podróż przez ogromną szklaną górę, przez trzy ostre miecze i przez wielką wodę”²²¹. Co więc cechuje dzieło i podmiot? Seria zrywów – dygresji, i dalej: dygresji od dygresji, i jeszcze: dygresji od dygresji od dygresji. Co wyłania się z takiego zestawu – dzieło pleniące się, niemające końca, rekurencyjnie odbijające poszczególne topiki i motywy, passusy i części, dygresje mieniające się w dygresjach. *Piecyk* to transtekstualny i trans-ikoniczny ciąg zdarzeń obrazów, w którym obecność imienia własnego stanowi tyle punkt podparcia dzieła, ile to właśnie owo dzieło jest „punktem” podparcia imienia własnego – nieskoordynowane ruchy świadomości wywołują na scenę nieświadomość, jednakże nie można tego wprost odnieść do metody surrealistycznej; owszem, istnieją podobieństwa, jednakże *Piecyk* w takim stopniu realizuje mrzonkę spełnionego samo-zapisu, czy *écriture automatique*, w jakim dokonuje jej demaskacji.

W tym sensie możemy uznać, że uwaga Dziadka stanowi niezbędny komentarz do tego, co stwierdza Nycz. Obydwaj badacze pomijają jednakże kwestię naszym zdaniem bardzo istotną: między poszczególnymi fragmentami ustanawiającymi serie intertekstualnych wiązań świadomych i nieświadomych, między wystąpieniami podmiotu, a mówiąc w skrócie: kolejnymi dygresjami, zachodzi szczególna relacja przypominająca niewypowiedziane i niewyrażone wołanie w stronę widma. Chodzi o „opuszczone” litery i zdania, które mogłyby znaleźć się między kwestiami kolejnych ustępów, a w rzeczywistości między kolejnymi dygresjami. Innymi słowy, nie mamy przed sobą tego, od czego odwodzą owe dygresje, co więcej nie wiemy do końca, do czego owe dygresje prowadzą – zdają się być nanizane na jakąś niebywałą, nieobecną strukturę. Nadszedł czas, aby przyjrzeć się właśnie tej kwestii dopełniającej naszym zdaniem wszystko, co do tej pory ustaliliśmy.

Jak już zostało to powiedziane, jesteśmy zdania, że *Piecyk* jako całość można potraktować jako formę dygresyjną, jednakże nie w tradycyjnym ujęciu konfiguracji treściowo-tematycznej, ta bowiem opiera się na obecności nadrzędnego wątku, głównej linii diegetycznej, która zostaje porozcinana serią dygresji. Wiadomo, że dygresja, przez łacińskie *digressio*, przywodzi na myśl odstępianie, rozstanie, rozłączenie się, pożegnanie czy właśnie odejście. Koresponduje to, co ciekawe, z etymologią terminu secesja, który pochodząc od francuskiego *sécession*, a właściwie od łacińskiego *seccesio*, oznacza odstępianie, oddzielenie, odosobnienie się. Przywołując za cytowaną już Marią Cyranowicz pojęcie

²²¹J. Grimm, W. Grimm, dz. cyt., s. 161.

„sursecesji”, którym niezwykle trafnie naszym zdaniem określiła *Piecyk*, możemy pociągnąć dalej otwartą w ten sposób rozgrywkę i wskazać, że *Piecyk* cechują odejścia, uskoki, odstąpienia, przeskoki, że całość przypomina skolażowaną formę stworzoną z rozrastających się i nagle urywających dygresji.

Skrupulatna lektura skłania odwróceniu klasycznie ujmowanej spójności, ta bowiem w *Piecyku* może być pomyślana jako wynik przekornego, bo właśnie syntetyzującego ujęcia, powtarzających się odstępstw. *Piecyk* ucieka od swej treści, od gatunku. W jego obrębie mamy ucieczki podmiotu i uniki formy – wszystko to jak się wydaje można uznać za przesłanki trudnej jednolitości. Powtarzające się odstępstwa można potraktować jako cechę swoistą *Piecyka*, a zatem jako cechę pozwalającą mimo wszystko na próbę syntezy tego, co występuje przeciw tradycyjnej syntetyczności. Tym byłoby staranie o określenie i opisanie tego szczególnego rodzaju dygresyjności, który wywołuje rodzaj napięcia między kolejnymi fragmentami. Szczególnie interesuje nas ta przestrzeń pomiędzy, owa przestrzeń napięcia.

Zatem poszczególne fragmenty pojmowane jakodygresje, a także dygresje wewnątrz owych fragmentów, będące często jednozdaniowym wtrąceniem, a nawet pojedynczym słowem – odwodzą myśl naszą od tego, co nie zostało wyrażone, co wydaje się eksplícitnie nieobecne. Tę oto przestrzeń, od której zostajemy nieustannie oddzielani dygresjami, nazwiemy, posługując się terminologią Adorna, niesygnifikatywną mową dzieła²²². Nie trzeba dodawać, że tego typu niezwykła ekstensja nieobecnego dopełnia opisywaną przez nas heterologiczną „naturę” podmiotu *Piecyka*. Owa niesygnifikatywna mowa dzieła, jak już zostało to powiedziane jest implikowana na kilka sposobów, wylania się wprost z formuł takich, jak wspomniana już „bezdena szpara ... tuż za powierzchnią nosa.... Przekłeta szpara, przekłete principium individuationis, jak żółty kaftan mnie przeraża, trapi, chłoszcze, skręca, paraliżuje” – właściwie cały interpretowany wcześniej fragment można uznać za implikację tego, o czym mówimy. Innym ważnym w tym względzie fragmentem są słowa znajdujące się już na końcu dzieła. Przed samym rozwiązaniem przygody poematu pada wypowiedź podmiotu: „Lecz widzę jedno: to, to: (czarną) pustą szparę między dłoni. Przyprawia o rozpacz, wywołuje ducha przepaści, który cię odrąca od siebie. (Aha! użyty

²²² Odnosimy się tu do wcześniej cytowanego i omawianego już fragmentu *Teorii estetycznej* T. W. Adorna: „...wyraz jest spojrzeniem dzieła sztuki. Ich mowa jest jednak w stosunku do języka sygnifikatywnego czymś starszym, ale nie spełnionym: jak gdyby dzieła sztuki, upodabiając się do podmiotu swoją spójnością, powtarzały to, w jaki sposób on się poczyną i wylania. Wyraz mają one nie tam, gdzie przekazują podmiot, ale tam, gdzie drżą prehistorią podmiotowości, prehistorią uduchowienia; wszelkiego rodzaju tremolo jako surogat tego jest nie do zniesienia. To wskazuje na powinowactwo dzieła sztuki z podmiotem.” T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 206.

klucz od przepaści!)”. W przytoczonych fragmentach mowa wprost o jakiejś przestrzeni nieosiągalnej, niemożliwej do określenia, odsuniętej – owo jądro ciemności okazuje się tym, co dzieło w sposób niemożliwy wypowiada, znajdujemy w tym wypadku tylko jedno słowo: „szpara” („przekłeta” lub „czarna”), zostaje wyprowadzony ślad niesubstancjalny, bowiem szpara, szczelina czy *hiatus* określają nie to, co za nimi się skrywa, lecz to, co w nich znika, jest niewidoczne i nieustannie upada w nieobecność, w ten czysto aporetyczny porządek, którego powierzchnia unika jak ognia. To jedna droga odkrywania owej tajemnicy, enigmy dzieła. Na drugą składają się złożone ciągi zdaniowe, których logiczna konkretyzacja doprowadza do potworności albo nie jest możliwa, wywodzą bowiem poza jakąkolwiek wyobraźniową realizację, doprowadzają w ten sposób do uzyskania podobnego jak wyżej efektu. W tym też w pełni nabiera sensu teza o dygresyjnej formie *Piecyka*. Dla przykładu:

Całować pyski białych wściekłych psów i wyć, że klawiatury są zbyt ograniczone. Sączyć z gołąbków po kropelce krwi ocierać twarz o białe blizny księżyców. Mewy chore twych rąk i drażniąca czerwień warg. W nocie bezsenne rzucać się głową w nurt alkoholicznego eteru i pamiętać o mieszaninie lustra z matematyczną dokładnością ognistych zygzaków. Pa – mię – tać.

[Pz 1992, 126]

Nastroje i nokturny kładą chude wrażliwe fibry na klawisze wklęsłej ściany, Rozprasza pękiem ekspresjonistycznych biodr. Mózg w cęgach dentysty *nie wie*. A z kanapy wykwił i zrywa się *czerwony warjat*.

[Pz 1992, 135]

Te kilka fragmentów, a także te cytowane wcześniej, ukazują mniej więcej to, jak zbudowany jest *Piecyk* – każdy z tych fragmentów można potraktować jako dygresję, nieustannie ponawiane odejścia czy odstępienia od tematykacji w porządku leksyki i znaku tego, co zostało zarejestrowane jednak w porządku formy. Chodzi o te miejsca, w których przez rozszczelnioną, a jednak nierozpadającą się zupełnie formę, przebija się to „ciemne”. To jakby mowa „ciemności”, która nie posługuje się językiem ludzkim. Między kolejnymi dygresjami znajduje się spozierająca otchłań, pustka, „(czarna) pusta szpara”, niewidzialny przedmiot.

To oczywiście nie przesądza o tym, że udało się nam rozwikłać zagadkę *Piecyka*, wyznaczając dlań jedynie słuszną linię lektury – zupełnie nie chodzi nam o to bowiem, parafrazując Władysława Panasa, doprowadziłoby to do zagaszenia tego żarzącego się

wspaniale *Piecyka*²²³. Z pewnością sposób, w jaki oglądamy dzieło Wata, przeczy działaniom przysądżającym *Piecykowi* status dzieła non-sensu. Kiedy staramy się widzieć w tym dziele pracę podmiotu mierzącego w siebie, w swoje ograniczenia, podpalającego swoją świadomość, chcącego w ten ryzykowny sposób wydobyć pre-kognitywne i poza-kognitywne *dominium* tkwiące poniżej powierzchniowej zasady „ja” czy też poza nią, to musimy przyznać, że Piecyk staje dziełem szczególnego projektu obecnościowego.

FORMA PŁASKA. DYGRESYJE

W istotnym dla naszych rozważań tekście *Ojcowskie „nie”* Michel Foucault zapisuje następującą uwagę: „Pojawia się nowe zadanie: miast dostrzegać w patologicznym zdarzeniu zmierzch dzieła osiagającego swą sekretną prawdę, należy podążać za ruchem, dzięki któremu dzieło otwiera się stopniowo w przestrzeni ujawniającej obecność istnienia schizofrenicznego. Na tej granicy objawia się to, co niewypowiedziane: to, czego nie udźwignie żaden język, o ile jego upadek nie będzie jednocześnie odwrotną stroną zdobycia najwyższego szczytu”²²⁴. Foucault właściwie wypowiada wszystko, ku czemu chcieliśmy dotrzeć, z jednym wyjątkiem i jedną uwagą. I tak w drodze wyjątku chcielibyśmy zmienić jedno słowo w formule „obecność istnienia schizofrenicznego” i powtórzyć ją jako obecność istnienia heterologicznego. Co do komentarza czy uwagi – czy aby nie każde dzieło mierzące graniczną formą w graniczne doświadczenie nie posiada w sobie, jako swego mrocznego brata, owego negatywu wszystkich swych znaczeń danych eksplicytnie? To znaczy, czy nie jest właśnie tak, że każde dzieło literatury pretendującej do miana radykalnej, czy ekstremalnej, to jest literatury doświadczenia, układu z miejsc upadków języka, którym się posługuje, z owych punktów wyraźnych ruin, szlak wiodący do szczytów wyrażania? Pytanie to pozostaje częścią ogólniejszego pytania, mianowicie: czy jest to droga ocalenia, czy też droga destrukcji? Istota tego pytania nabiera wagi wraz z tym, na ile okazuje się ono należeć do podstawowego zagadnienia podmiotu. W naszym wypadku wszystko to składa się na przestrzeń inkluzywną podmiotu, czy wyrażając się ściśle, wchodzi w obręb pracy podmiotowości.

Mamy więc przed sobą strukturę cięć, fragmentów, przerw, odstępstw, niby wyprowadzających nas poza skryty korpus, którego nie sposób ująć wprost za pomocą słowa.

²²³ W. Panas, „*Antykwarjat anielskich ekstrawagancji*”..., s. 5-22.

²²⁴ M. Foucault, *Ojcowskie „nie”*, przeł. M. P. Markowski, w: Tenże, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 16.

Wszystkie ustępy, owe serie dygresji, obchodzą wokół skrytą „fabułę” nieobecnego – ta struktura, nazwijmy ją strukturą obejścia, wyznacza granicę wypowiedalnego, poza nią roztacza się niewypowiedalne i niesygnifikatywne pole dzieła sztuki, jego mowa właściwa. Ten szczególny pozbawiony bezpośrednich predykatów prawdy czy fałszu, wyzuty z przejawów oglądowności skrypt nieznanego okazuje się elementarną enigmą dzieła, „[...] milczącą głębią, czystym wydatkiem”²²⁵. Warto jeszcze raz przywołać jedną z uwag Małgorzaty Baranowskiej, która jako pierwsza wskazywała próbę uzmysłowienia czy właściwie wyobrażenia w *Piecyku* i *Piecykiem* przestrzeni poza nim, owej przestrzeni irracjonalnej, pozazmysłowej i niewyobrażalnej:

W utworze tym jednak w każdym zdaniu przestrzeń na nowo się oznacza, mimo, a może właśnie dlatego, że Wat zrywając związki logiczne w obrazach starał się o wytworzenie przestrzeni niewyobrażalnej. Wytworzenie oczywiście za pomocą wyobraźni. Zmuszony był określać tę przestrzeń stale od nowa, by umożliwić jej byt literacki w dziele istniejącym poza nim, ale naznaczonym niepowtarzalną Sygnaturą.²²⁶

W *Piecyku* przebiega to wedle negatywnej klaryfikacji – tego, co Wat określił owym terminem *Dämmerungszustand* – mającej na celu, prawem różnicy, dobyte treści niejawnych, choć determinujących oddolnie, nieświadomych, pozaumownych stanowiących przechwytyjącą przestrzeń za przeklętym *principium individuationis* – chodzi bowiem „o wydarcie «ja» spod władzy konwencjonalnej właściwości języka i nadanie mu innego – niż empiryczny bądź transcendentalny – charakteru realności”²²⁷. O tym mówił sam Wat, charakteryzując nie tyle swoją metodę twórczą, ile właściwie zasadę powstawania sensu w *Piecyku* – wskazywał „odklejanie dyskursu składni poetyckiej od dyskursu i składni logicznej, i szerzej racjonalnej. Wiązanie poszczególnych zdań, a w zdaniach i słów, nie na zasadzie logicznej ciągłości czy uprawdopodobnionego opisu, nawet nie na mocy psychologicznych skojarzeń, ale przez erupcję czy inwazję w tok normalny mowy w stanie przyćmienia świadomości – słów i treści głębinowych, ciemnych. Nie gwoli zaciemnienia sensu, ale odwrotnie, dla rzucenia snopu światła na rzeczy z natury ciemne; nie *pure nonsense*

²²⁵ M. Blanchot, *Przestrzeń literacka...*, s. 168.

²²⁶ M. Baranowska, dz. cyt., s. 205.

²²⁷ J. Momro, *Literatura świadomości...*, s. 271.

zatem, ale na odwrót, jak to określiłem w *Bezrobotnym Lucyferze*²²⁸: „nie rozum uczuć” (Skamandryci), ale uczucia rozumu, *amor dei intellectualis* Spinozy²²⁹. Zatem nie chodzi wyłącznie o udziwnienie, wybryk czy fanaberię – w artystyczny obrót zostało tu wpisane ambitne zadanie tylko urzeczywistnienia, jak wskazaliśmy wcześniej, ale przede wszystkim „zrealizowania” mowy literackiej, „zrealizowanie” pisania, jako ścieżki do punktu, w którym jakoś odsłoni się, udostępni inny niżli ten metafizyczny czy transcendentalny rodzaj realności. Wszystko to miało ów cel przekroczenia wewnętrznej granicy, odkrycia wewnętrznej prawdy i „psychoterapii, a raczej psychoanalitycznej spowiedzi duszy zakłóconej, przerażonej, wychowującej siebie do śmierci”²³⁰.

Mogłoby się więc wydać, że Wat „[...] pragnie odnaleźć wydarzenie o wartości absolutnej, w którym człowiek objawiłby się wraz ze wszystkimi swymi możliwościami... Wydarzenie absolutne, czyli objawienie – poprzez zapis automatyczny – rzeczywistego funkcjonowania myśli”²³¹. Wspiera się to na przesłance, że „istnieje, musi istnieć w konstytucji duchowej człowieka taki moment, w którym wszystkie przeszkody rozwiewają się, antynomie przestają cokolwiek znaczyć, moment, w którym poznanie całkowicie prześwieśla rzeczy, a język nie jest już dyskursem, lecz rzeczywistością właściwą językowi, w której człowiek dotyka absolutu”²³². Pomijamy rzecz wiary, którą jest kwestia tego, czy człowiek rzeczywiście będąc zanurzonym w kontyngentnym istnieniu, sam będąc nieszczęśliwie spóźniony, w zapoznaniu spraw dawnej wielkości, jest w stanie zorientować się na czas, że moment pełnej przejrzystości właśnie ma miejsce i należałoby wyteńczyć swą energię, aby stał się on na miarę epifanii, momentem wiedzy pełnej, absolutnej. Zatem mniejsza o tę piękną wiarę – niechaj pozostanie to w zakresie prywatnych przekonań. Zwróćmy za to uwagę na to, że w rzeczonym fragmencie mowa o języku, i to o języku

²²⁸ Wat odsyła tu do opowiadania *Bezrobotny Lucyfer*, do fragmentu, w którym tytułowy bohater trafia do kawiarni literackiej i ma możliwość przyjrzenia się grupom twórczym: „W kawiarni Lucyfer zetknął się z przedstawicielami dwóch odmiennych grup poetyckich. Jedni - beztroscy Don Juani i Lanceloci natchnienia, ślepi czciciele świętości talentu i żywiołu poetyckiego - oddawali się bezwolnie fluidom pozaczasowej liryki, które nawiedzały ich i przepływały przez nich bez przeszkód. Opiewali drzewa, miłość, śmierć - wszystko co jest niezmiennie od stworzenia świata. Drudzy natomiast wielbili wszystko co nowe, pragnęli ogarnąć współczesność, uchwycić jej wielopłanowy rytm. Tamci wyznawali rozum uczucia, ci szukali uczuć rozumu. Usiłowali wyrównać przepaść między bogactwem i zmiennością życia materialnego i umysłowego a ograniczonością wyczerpanej do cna emocjonalności.” A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*, wyb. i oprac. W. Bolecki, J. Zieliński, Warszawa 1993, s. 88.

²²⁹ A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku...”* ..., s. 24.

²³⁰ Tamże, s. 23.

²³¹ M. Blanchot, *Refleksje o surrealizmie*, przeł. K. Rodowska, "Literatura na Świecie" nr 10, 1996, s. 141.

²³² Tamże, s. 134.

szczególnym, w którym dochodzi do dyskwalifikacji dyskursywności, zostaje on od niej odwiedziony na rzecz własnej, jako to zostaje określone, rzeczywistości. Rzeczywistością języka jest jego działanie – poetycki język jest formą działania. Podobna rzecz dzieje się z językiem *Piecyka* (Wat wyraził to nieco inaczej, ale rzecz dotyczy jednego działania – „odklejania dyskursu składni poetyckiej od dyskursu i składni logicznej, i szerzej racjonalnej”, gdzie logiczne i racjonalne przyjmuje znaczenia obecnej dyskursywności; dla Wata dyskurs oznaczał po prostu mowę poetycką). Język więc uchodzi z porządków klasycznej składni, informacyjnej formuły i wzorca komunikatywności, nie odnosi do czegoś, ale coś robi, nie jest on tylko „językiem stwierdzającym w uchwytnej i chwytny sposób”²³³.

Reasumując ostatnie uwagi, chcemy podkreślić, że cechująca *Piecyk* zasada, którą określiliśmy wyżej mianem dygresyjnej, prowadzi do wyłonienia znaczeń, które nie zostają eksplicytnie wyrażone. Począwszy od słów (rozciętych tezą), przez zdania, w których tradycyjna syntaksa zostaje zanegowana (hamując tym samym efekt gramatycznej kongruencji), pozdania doprowadzone do zupełnego rozpadu²³⁴. Podobne załamania rządzą większymi tekstowymi jednostkami, całymi ustępami, które bezpośrednio przylegając do siebie, nie zawiązują relacji, w której jeden ustęp wynikałby z poprzedniego. Wywołuje to nieodparte wrażenie ostatecznego niedopasowania („[...] nie udało mi się pojąć książki Wata jako jednolitej konstrukcji” pisał Witkacy²³⁵). Prawem tego paradoksu (wyrażania przez niewyrażanie) zostaje tu podniesiona wartość hipotetyczna tego, co nieobecne (tego, co w planie semantyki leskykalnej niedostrzegalne), które jest jednak, jak się wydaje, samym wnętrzem *Piecyka*, ukrytym nerwem, palącą raną, miejscem skąd czerpie energię sensotwórczy motor dzieła. Płonącym wnętrzem „mopsożelaznego piecyka” okazuje się to, co nie zostaje powiedziane przez słowo.

Stanowi to swego rodzaju *conatus essendi* samego podmiotu. Ciemne *origo* dzieła (wedle kluczowej symetrii dzieło ↔ podmiot) warunkuje radykalne doświadczenie literackie. Mówimy więc o czymś, co wdzierając się w teksturę tekstu, rozpoczyna grę rozprożeń i skupień, której zasady nie zostają do końca jawne. We wnętrzu kryje się niby rozżarzony kamień węgielny, ale nie jest to proste przełożenie tradycyjnej symbolicznej struktury. Nie

²³³ M. Blanchot, *Przestrzeń literacka...*, s. 168.

²³⁴ „[...] zakwestionowanie składni, próbowanie wytrzymałości jej do ostatnich granic, poza którymi jest bełkot, dopadnięcie - wreszcie - do bełkotu!”. Zob. A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku...”*..., s. 24.

²³⁵ Zob. S. I. Witkiewicz, dz. cyt., s. 243. Cały szkic jest godny polecenia, także z tego powodu, że jest to chyba jeden z pierwszych dokumentów pozytywnej recepcji debiutu Wata (data, która widnieje pod szkicem, wskazuje, że powstał on niedługo po opublikowaniu – 12 V 1921).

mamy tu odniesienia do czegoś, co istnieje poza tym tekstem, poza jego tkanką splatającą się na bieżąco. Na tym polega osobliwość *Piecyka*, że zdarzenia występujące jawnie, powiedzmy występujące na scenie tekstu, omijają miejsca „puste”, tym samym zwracając na nie uwagę, a przez to jakoś je oznaczając – wszystko jednak dzieje w obrębie tekstu.

Wskazując dygresyjność, chodziło nam o charakterystykę zasady rządzącej sensotwórczą potencją *Piecyka*, w którym nie sposób wyodrębnić głównej linii organizującej całość, takiej jak na przykład konfigurująca całość fabuła zmierzająca od jednego do drugiego punktu, od początku do końca. W *Piecyku* przede wszystkim „[...] dominują serie alogicznych obrazów oraz sytuacje powtarzalne, przedstawiane w tonie poetyckiego uogólnienia, który niweluje dramatyzm właściwy narracji osnutej wokół pewnego faktu”²³⁶. Możemy jednak pokusić się o wskazanie pewnego „faktu” – może przecież nim być przygoda podmiotu w sytuacji tragicznej, epistemologicznej rozterki; może nim być również próba samopotwierdzenia w świecie rozbitym. Wszystko to pozostaje w domenie hipotezy, ale tym samym dopisuje się do właściwości dziwacznej pierwociny literackiej Wata. Podobnie jak wskazywana nierozstrzygalność oraz dygresyjność, hipoteza owa kieruje uwagę na determinanty podmiotowe całości. Podmiot z przygody poznawczej wynosi wyłącznie świadomość przygodności wszelkiej własnej stancji.

Wat w *Piecyku* – jeśli pozwolimy sobie brutalnie zjednać podmiot i osobę autora – nie jest w stanie stworzyć tożsamości opowiadacza czy tożsamości narracyjnej, dlatego że narzędzie podawcze nie jest w stanie znieść owej nawały. Narracja może i występuje tu w jakiejś strzępiastej formie, ale pozbawiona jest tego, co moglibyśmy nazwać historią. Ale być może jest tak, że wcale nie chodzi tu o pragnienie tożsamości. Przynajmniej tak samo uprawnionym wydaje się założenie, że chodzi tu o potwierdzenie nietożsamości. Być może stąd w *Piecyku* sekwencje pozbawione tradycyjnie pojmowanej mechaniki znaku (znaczące – znaczone). Zerwanie denotacji na rzecz konotacji, a także obecność obrazów, których nie sposób doprowadzić do stanu „oglądalności”, i nawet symbole, którymi poemat jest wręcz nabity, zdają się być śladem działań demontujących konwenans – a czymże jest tożsamość, jeśli nie instytucjonalną, konwencjonalną formą, z którą identyfikuje się „ja”? Prawem ironii podmiot poematu Wata pozostaje poza obietnicą, a zatem iluzją, znaczenia pełnego. Pozostają tylko ślady, rysy, fraktury pęknięć – nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że podmiot mieszka poza komunikowalną formą.

²³⁶ A. Kluba, dz. cyt., s. 245.

Nie znaczy to jednak, że Aleksander Wat w debiutanckim dziele dokonał totalnej destrukcji formy, choć zanegował jej funkcjonalność i operatywną wartość. W dziele tym nastąpiła jednak konwersja formy, stała się ona zdarzeniem równym treści doświadczenia wnętrza, nieustannie znacząc spazmatyczne działanie podmiotu przechwytywanego przez paroksyzm, chcącego wejść w podziemia siebie. Dlatego w formie *Piecyka* widzimy także nieustanny ruch, liczne przesunięcia na sam kraniec, doprowadzenie do granicy, poza którą pozostaje już tylko gest ręki czy właściwie rękoczyn. Ma to swoje motywacje, przebiega to równolegle – przynajmniej wedle wskazanych wiele lat później zamiarów wpisanych w to dzieło u swego początku – z doświadczeniem siebie, introspekcją, spojrzeniem we własne odmęty, swoistym *μελέτη θανάτου* (*meletethanaton*), ćwiczeniem w umieraniu, będącym prawdziwą praktyką świadomości. Zatem dygresja rządzi w pewnym sensie *Piecykiem*, który jako „fabuła fatalna” nie posiada jednoznacznego, głównego wątku – dygresje niejako odwołują nas od tego, co nie jest zawarte w poemacie eksplicytnie, podobnie jak w dziele Petera Cornella *Drogi do raju*²³⁷, które składa się wyłącznie z przypisów do zaginionego, a w każdym razie niedostępnego czytelnikowi dzieła.

SUMBOLONICZNY PODMIOT

Pisanie to, jak wynika z lekcji *Piecyka*, gest radykalny, dlatego że obraca się w nieformalną, graniczną „formę-życia”. Staje się równie działaniu, jest nadawaniem sensu temu, co nie podlega prostej pracy oznaczania, dlatego że już samo to, co dociera do podmiotu tworzącego przez doświadczenie, uzmysławia się w rezydualnych formach, natomiast zwykła praca języka dokonuje kolejnej rezydualnej konfiguracji. Ma miejsce więc działanie przypominające wydawanie reszty z reszty, albo odmianę, tego, co już jest odmienne. Dlatego też pisanie radykalne w naszym rozumieniu, to znaczy pisanie *in extremis*, oznacza działanie z gruntu heterologiczne. Chodzi więc o takie działanie, które jednocześnie przebiega w dwójnasób. Po pierwsze to, co doświadczane w rezydualnej, w resztkowej formie, przekładane jest na język. Zgodnie z tym, co wskazaliśmy wyżej, oznacza to оголачanie danej reszty – to jest ów ruch klasyczny, wynikiem jego jest dzieło jako *residuum* drugiego stopnia. Jest jednak i drugi sposób, odmienny od pierwszego, ale biegnący doń równolegle; chodzi o działanie w samym wnętrzu języka, działanie, które wytwarza swoje warunki dla doświadczenia, stwarza dlań przestrzeń wydarzeniowości. Może to przebiegać

²³⁷ P. Cornell, *Drogi do raju. Przypisy do zaginionego rękopisu*, przeł. A. Chojecki, Gdańsk 2003.

jak w *Piecyku*, w którym napotykamy projekt nierozstrzygalności, otwartej formy, nieustannego poruszenia czy właściwie ruchu.

Upatrujemy w tym jedno z podstawowych zadań pisania jako doświadczenia czy wreszcie: pisania jako doświadczenia. „Stroma ściana mitologicznego liryzmu, walki na granicy języka, z którego ona wyrasta, jej osobliwy wyraz i nieustannie otwarta przestrzeń nie są już ostatnimi promieniami światła uciekającymi przed narastającym zmrokiem. Pojawiają się one, zarówno na poziomie znaczenia, jak i czasu, w tym głównym i głęboko skrytym punkcie, w którym poezja otwiera się na samą siebie dzięki właściwemu słowu”²³⁸. I w tym wypadku w wypowiedzi Foucaulta dokonilibyśmy pewnej zmiany – „stromą ścianę mitologicznego liryzmu” przepisalibyśmy na stromą ścianę heterologicznego pisania, resztę zostawiając bez zmian. Właściwe słowo, o którym wspomina Foucault w tekście pośrednio traktującym o Hölderlinie, nie oznacza nic innego jak słowo otwarte – mające podwójną heterologiczną naturę. Po pierwsze, chodzi o rezydualną formę doświadczenia zacieśniającą relację z podmiotem, ale nie w prosty sposób. Często drogą negacji, odwrotu od podmiotu, ruch tensyguje owe przerwy, szczeliny i „szpary” w podmiocie. Po drugie, chodzi tu o prowokację doświadczenia, jego katalizę – słowo pisane staje się tu samym doświadczeniem, nie reprezentuje doświadczenia, ale jest nie po prostu. Pierwsza natura jest właściwa sztuce pisania jako takiej, druga „natura” jest zarezerwowana dla pisania *in extremis* i w dziełach granicznych, w literaturze granicy zmienia tę pierwszą. Tak ujęta „intryga” egzystencjalna zawarta w geście pisania ekstremalnego i radykalnego sprawia, że dzieło staje się swego rodzaju, tworzącym się bez przerwy przed piszącym, wybiegiem, na którym prezentuje on samego siebie, wykonuje figury ekwilibrystyczne, ryzykowne i niebezpieczne, wymaga tego jednak stawka, o którą toczy się owa rozgrywka. Inaczej mówiąc, pisanie stanowi ruchomą scenę, w obrębie której ma miejsce ruch podmiotu – ruch podmiotu odmienia scenę, zaś poruszająca się scena odmienia podmiot. Tego rodzaju podwójny ruch sprawia, że wracamy do tytułu *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, który jak to określiliśmy zakłada pracę sensotwórczą w obrębie wyznaczonym przez triadę „JA” – „piecyk” – „JA”. I tak jak to już określiliśmy przypomina to symboliczne rozdarcie, jednocześnie od symbolu oddalając się w tym, że obietnica w nim zdeponowana zdaje się nie dochodzić do skutku.

Docieramy na powrót do tego, określiliśmy mianem *sumbolon*-icznego podziału JA – zachowującego pewną skłonność symbolu, zachowującego wpisane weń szczególne

²³⁸ M. Foucault, dz. cyt., s. 16.

pragnienie, ale mimo wszystko niedopełniającego przyrzeczonego spojenia. Nie jest to więc wyłącznie odpowiadająca dziwotworom *Piecyka* słowotwórcza zabawa. Przymiotnik ten utworzony oczywiście doraźnie, okazjonalnie, odnosi do znaczenia źródłowego, pierwotnego. Można właściwie powiedzieć, że zarazem wzywa to archaiczne znaczenie z daleka, przydając mu zdolność aktualnej operacji.

Począwszy od tytułu, sugestia symbolu czy symbolicznego działania w wyłaniającej się piecykowej strukturze, niczym skalna ekstruzja układająca się w coraz to fantastyczniejsze kształty, jest tak samo wyraźna, jak koligacje ze sztuką awangardową, których dopatrywał się Bocheński. Jak wcześniej staraliśmy się pokazać, już sam tytuł – *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* – możemy rozpatrywać na wiele sposobów, w tym również jako pierwszy stopień rekonfiguracji symbolicznej tradycji i wcale niekoniecznie tak, jak to czynili Władysław Panas²³⁹ czy wielokrotnie wspomniany Tomas Venclova.

Już na poziomie tytułowego zdania odkrywamy koniunkcyjny podział podmiotu. Jeśli przyjmiemy, że podział ten nie jest stanem naturalnym, kiedy to każde *subiectum* musi iuje dokonać kompletnej identyfikacji „ja”, to możemy rzec (posługując się dyskursem klinicznym), że podmiot *Piecyka* cechują symptomy wskazujące na jego zaburzoną równowagę organiczną, zatem nie jest on w stanie zdrowia. Co więcej grozi mu rozpad. Do tego jednakże nie dochodzi, przez gramatyczną kongruencję tytułowego zdania, a także wspomagającą ją i odpowiadającą jej obrazową ewokację spójnika („piecyk” jako spójnik lub dywiz) podmiot – auto-eksponujące się JA – nie rozlatuje się, jego obustronne widma nie odlatują w czasoprzestrzeń. Pozwala to pomyśleć o implikowanym w tym zdaniu niemożliwym spojeniu – „piecyk” organizuje zdeorganizowany podmiot. Wszystko to daje możliwość przywołania kategorii symbolu w takim rozumieniu jak to zostało przedstawione wyżej.

W drugiej połowie XIX wieku i w pierwszej połowie wieku XX symbol zyskuje oparcie w pewnym paradoksie, mianowicie łączy on to, co złączeniu ulec nie może, jest wyrazem tego, co wyrazu nie posiada, czy jak określa symbol Maria Podraza-Kwiatkowska, jest równaniem z dwiema niewiadomymi, które w końcu, w niepodlegający bezpośredniej analizie sposób, stapiają się w nową wartość²⁴⁰. Pierwszym, co rzuca się tu w oczy, jest jakaś aporetyczność tych ujęć. Podobnie jest przy okazji prób zrozumienia i analitycznego opisan

²³⁹ W. Panas, dz. cyt., s. 5-22.

²⁴⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 34, 39.

tytułu *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*: JA jest diafragmatyczne, widziane podwójnie, w dwóch wariacjach, które jednocześnie są złączone i rozdzielone. Podmiot w tej spotęgowanej auto-prezentacji, nieco chimerycznie, zastrzega w sobie niezbywalną przerwę, ten hiatus, nieprzyległość własną w sobie, co więcej, podmiot w pewnym sensie patentuje to doświadczenie dekompozycji, przypominające bilokację (nie tylko dlatego, że *Piecyk* jest właściwie niepowtarzalny).

Lecz przy tym wszystkim, ma tu też jednocześnie miejsce sytuacja odwrotna, ta przerwa, ów hiatus określa JA, determinując je, sprawia, że wypowiadając się w ten sposób, korzystając z gramatyki, z języka reprezentacji, z zasady kongruencji, musi ono mierzyć mimo wszystko we własną całość. Wypowiadając przerwę, podział, wewnętrzną schizmę realizuje podmiot równoległe, *in statu nascendi*, projekt zespolenia siebie, rozpoczyna w ten sposób szeroko zakrojone poszukiwania przedwiecznej figury zupełnej²⁴¹. Zatem z jednej strony widzimy podmiot niepotwierdzony, rozbity, rozłupany niczym grecki *symbolon*, pozbawiony na zawsze swej części, a z drugiej strony mamy przed sobą *corpus delicti* próby samopotwierdzenia, spowiedź zmałowanej duszy²⁴². Choć trudno mówić o charakterze absolucyjnym, to nie sposób odmówić jej, wpisanego w nią, werytatywnego pragnienia. Przedstawiona tu sytuacja piecykowego podmiotu może zostać określona jako podległa transgresji aporia, albo aporetyczna transgresja – inaczej mówiąc, to niebywałe spojenie, adekwatność nieadekwatna, przypomina w pewnym sensie relację, jaką zakłada działanie symboliczne. Nowoczesna teoria symbolu ustala na dobre łączność działania epistemologicznego i działania symbolicznego, a jak uczy Eliade, symbol od zarania, podobnie zresztą jak mit czy wszelkie znaczące archaiczne zachowanie, okazuje się przede wszystkim wyrazem sytuacji egzystencjalnej²⁴³, jest więc metodą uprawiania świata, metodą koordynacji działań w burzliwych przecież relacjach człowieka do siebie, do drugiego, a i wreszcie do samego środowiska. Nie jest więc traktowany jako wyłącznie tajemnica wyrażana w sposób tajemniczy, nie jest też tylko równaniem obliczonym na efekt i skutek

²⁴¹ Stwierdzają to pośrednio słowa Wata zapisane w notatnikach, z których później powstał tekst znany pod tytułem *Coś niecoś o „Piecyku...”*: „Byłem więc pełen głosów, wizji, właściwych wiekowi, temperamentu, sensu i wiary. Ale wtedy właśnie, w roku 191[8] śmieszny tragikomiczny młodociany Faust, powiedziałem sobie zbuntowałem się: *Grau ist Alle [Theorie]*. Pisanie było zaklęciem medytacyjnym, żeby wyzwolić siebie od tego wszystkiego, co napisano w ciągu z górą 4000 lat!”. A. Wat, *Notatniki*, transk. i oprac. A. Dziadek, J. Zieliński, Katowice 2015, s. 852.

²⁴² *Piecyk* jednak miał dla mnie – pisze Wat – inne [względem futurizmu – P.P.] cele: psychoterapii, a raczej psychoanalitycznej spowiedzi duszy zakłóconej, przerażonej, wychowującej siebie do śmierci. Zob. A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku...”* ..., s. 23.

²⁴³ M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1994, s. 9.

artystyczny, lecz ma bezpośrednie wiązanie z wyrażającą się egzystencją, z działaniem podmiotu²⁴⁴.

Chodzi również o możliwość sztuki w ogóle – to znaczy, że sztuka, operująca symbolem, nie jest wyłącznie arabeską, prózną zabawą na turnieju garbusów, jeśli użyć sformułowania Czesława Miłosza, sztuka okazuje się drogą, którą przechodzi nieustannie poddawany renowacji, bo ciągle ulegający mocy rozkładu, podmiot. Symbol w pewnym, bardziej idealistycznym sensie stoi jako drogowskaz albo obietnica, że nastąpi wreszcie uzupełnienie, odzysk mowy i repatriacja podmiotu²⁴⁵. Tę myśl, która symbolom pragnie nadać status koronny w ludzkiej ekspresji i organizacji językowej, czy po prostu uczynić symbol prymordialnym elementem w ludzkiej komunikacji, wyrażają dobrze wysoce symbolizujące słowa Paula Ricoeura: „przemawia przez nas nie żal za zatopioną Atlantydą, ale nadzieja na odnowienie języka. Mając za sobą pustynię, którą stworzyła krytyka, chcemy znowu usłyszeć zwrócone do nas wezwanie”²⁴⁶.

Symbol więc, ewoluując od odpowiednika, przez korespondenta z nieskończonością, staje się w radykalnej wersji mediatorem nieobecności czy też innej obecności. Na tym kończy się wszelkie symboliczne działanie, że oznaczona zostaje inna obecność lub właśnie nieobecność. Ale punkt wyjścia jest tu zgoła odmienny, bo relacja symboliczna w pewnym sensie stanowi relację, którą poczyną pragnienie utraconej całości. Dosłowność – czy może właśnie do-symboliczność – niemożliwej do uzyskania całości jest siłą sprawczą symbolu. Ale jest również tak, że symbol staje się jakimś dziwnym dowodem rzeczowym nieobecności. Zdaje się, że to również miał na myśli Marcel, bohater *À la recherche du temps perdu*, gdy jego myśl zatrzymała się na moment przy dziwnej tajemnicy symbolu²⁴⁷. Sprowokowana

²⁴⁴ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 34.

²⁴⁵ Z całą pewnością służą tego rodzaju pociechom, takie jak te, pełne nadziei słowa Gadamera: „Przez symbol natomiast, przez doświadczanie symboliczności rozumiemy, że to, co jednostkowe, szczególne jest niczym ułamek bytu, że coś, co z nim koresponduje, jest obietnicą uzupełnienia całości i szczęścia, albo też że ta wciąż poszukiwana uzupełniająca całość cząstka jest drugim odłamkiem pasującym do naszego fragmentu życia. To „znaczenie” sztuki nie wydaje mi się związane ze szczególnymi warunkami społecznymi, jak późnomieszczański kult wykształcenia. Doświadczanie piękna, zwłaszcza piękna w sztuce, jest przyzywaniem możliwego sakralnego porządku, gdziekolwiek by on był”. H-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 43.

²⁴⁶ P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia*, w: Tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb. i oprac. S. Cichowicz, przeł. Ewa Bieńkowska [i in.], Warszawa 1975, s. 26.

²⁴⁷ Oto odnośny fragment: „Ale później zrozumiałem, że porywająca dziwność, że swoiste piękno tych fresków zależą od wielkiej roli, jaką gra w nich symbol; a to że jest przedstawiony nie jako symbol (skoro nie wyraża usymbolizowanej myśli) ale jako rzeczywistość, jako coś w istocie doznanego lub traktowanego materialnie, dawało dziełu coś dosłowniejszego, ściślejszego, czyniło jego naukę konkretniejszą, wymowniejszą. Czyż uwagi biednej pomywaczki także wciąż nie sprowadzał do brzucha ciężar, który go ciągnął? Tak samo myśl konających bardzo często obraca się ku stronie rzeczowej, bolesnej, tajemnej, bebeczowej, ku owej podszewce

myśl idzie dalej i ostatecznie przywołany zostaje obraz śmierci, a właściwie jej niewidocznej, choć odczuwalnej podszewki, którą wszystko zdaje się podszyte – okazuje się, że świadomość różnicy jest wpisana ironicznie w działanie i poznanie symboliczne, pozbawiony mrzonki prostego transcendowania siebie samego podmiot, dokonując symbolizacji, inaczej niż u Kartezjusza, dociera do negacji nie tyle siebie, ile mowy o sobie²⁴⁸. Niemniej jednak to poprzez tę sygnalizację, przez to świadczenie, przez ujawnienie tej nieusuwalnej przerwy, przez odsłonięcie hiatusu symbol otrzymuje nienaturalne dla siebie (tak czy inaczej jest tylko układem molekularnym: słowem, materiałem plastycznym, kawałkiem kostki do gry) *continuum* – mianowicie desygnat. Zostaje symbol obdarzony w ten sposób dodatkowym życiem (także *via negativa*).

W wymiarze pozytywnym i idealistycznym należy na tym poprzestać, symbol spełnia się właśnie w ten sposób, jak u Duranda, zataczając solenoidalne kręgi, docieramy do tego, co utajone. Natomiast w wersji negatywnej, nocnej czy krytycznej, symbol pojmujemy jako jednego z najważniejszych świadków – by nie rzec odkrywców – nieskończonego rozdziału, niecałości, zawsze fragmentu, niekompletności, nieadekwatności czy, w radykalnej wersji, nieobecności. Pozwala to zrozumieć, że symbol spełniony, skończony przestałby być symbolem. Utraciłby to, co sprawiało, że właśnie jako symbol mógł zaistnieć po jednej stronie, suponując czy implikując nieobecność strony drugiej i na odwrót. Można sądzić, że dzieje się to z tego powodu, że w symbolu zdeponowany jest również jego antonim – rozdarcie, niezgodność, wspomiana już nieadekwatność, jakieś odroczenie, odsunięcie, zwłoka, zwleknięcie, odwołanie tkwiące w greckim *αναβολή* (*anabole*) przeciwnym do derywatu *συμβολή* (*sumbole*)²⁴⁹, który znaczy spotkanie, zwanie, zbieg, ale także umowę czy potyczkę²⁵⁰. Warto, jak się wydaje, przywołać jeszcze raz figurę amfibolii czy amfibologii,

śmierci, która właśnie ukazuje im tę stronę, dając im ją twardo odczuć, i o wiele podobniejsza jest do ciężaru, który ich miażdży, do trudności oddychania, do potrzeby picia niż do tego, co nazywamy pojęciem śmierci.” M. Proust, *W stronę Swanna*, przekł. T. Boy-Żeleński, Kraków 2004, s. 89.

²⁴⁸ Por. P. de Man, *Znak i symbol w „Estetyce” Hegla*, przeł. A. Przybysławski, „Sztuka i Filozofia” 1999 nr 16, s. 5-21. Zob. również, P. de Man, *Aesthetic Ideology*, red. A. Warminski, Minneapolis 1997, s. 91-104.

²⁴⁹ Interesujące dla naszego punktu widzenia wydają się również znaczenia pozostałych derywacyjnych odgałęzień. I tak na przykład, jak podaje Zofia Abramowska, mamy przy-symboliczne *συμβόλεω* (*sumboleo*) znaczące spotkanie z kimś, mamy również *συμβόλεω* (*sumboleuo*) znaczące wspólny posiłek. Por. więcej *Słownik grecko-polski*, red. Z. Abramowiczówna, t. IV, Warszawa 1965, s. 155-156.

²⁵⁰ W podobnym duchu wypowiada się wspomniany Durand: „Człon znaczący, ten jedyny, który konkretnie odsyła w swym «zakresie», jeśli tak rzecz można, do wszelkiego rodzaju «właściwości» bezpostaciowych, i to aż do antynomii. To właśnie w ten sposób symboliczny znak «ognia» skupia w sobie rozbieżne i antynomiczne znaczenia: «ognia oczyszczającego», «ognia pożądania seksualnego», «ognia demonicznego i piekielnego».” Zob. G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 25. Por. *Słownik grecko-polski*, red. Z. Abramowiczówna, t. I i t. IV, Warszawa 1965, kolejno s. 134 i s. 155-156.

którą podsuwa sam Wat. Grecki źródłosłów *αμφιβολία* (*amphibolia*), od którego wprost wzięto nazwę dla owej figury nierozstrzygalności, tej szczególnej odmiany *ambiguity*, zawiera w sobie morfologiczną cząstkę *-βολία*, która nawiązuje do tej obecnej w terminie *συμβόλον* (*-βόλον*). Obydwie pochodzą od czasownika *βαλλο* znaczącego „rzucić”, „trafić”, „uderzyć”, „ciskać”, „miotać”, podobnie rzeczownik *βολε* znaczący „uderzenie”, albo, co ciekawe, „ranę” od czegoś rzuconego. Możemy więc traktować figurę amfibolii jako mającą pewien związek z symbolem, na tej zasadzie, że można ją rozumieć na wiele sposobów. Nie poddając się jednoznacznej interpretacji, staje się śladem niewiadomego, nierozstrzygalnego. Słowu *αμφιβολία* (*amphibolia*) towarzyszy derywatowe rozwinięcie postaci *αμφιβολος* (*amphibolos*) *αμφιβολον* (*amphibolon*), które, jak podaje Abramowiczówna, oznacza „umieszczony dokoła”, „otaczający”, „owijający”, ale także „zaatakowany z dwóch stron, zewsząd”, a także, co szczególnie ciekawe dla nas, *αμφιβολος* / *αμφιβολον* oznacza „bycie wziętym w dwa ognie”²⁵¹.

Warto mieć na uwadze właśnie to, że symbol już pierwotnie charakteryzuje heterologiczna relacja referencyjna – symbol po pierwsze oznacza zamiar całości, której jest częścią, a po wtóre oznacza także to, co przez sam akt przełamania stało się jego udziałem, tak jak w przypadku, kiedy przerwa staje się rękojmią przyjacielskiego uścisku. Oczywiście w przypadku JA z tytułu *Piecyka* trudno mówić o przyjaźni, byłoby to stwierdzenie nieco na wyrost, choć możemy pozostać przy uścisku – wydaje się, że to „JA z jednej strony i JA z drugiej strony” oznacza obopólny wpis, asygnatę i kontrasygnatę jednocześnie, to rzut symetryzujący dwie połowy jakoś sobie odpowiadające niczym w starożytnym *sumbolonie*. Wpisana w ten tandem jest jednak także ich rozdzielnosc – między nimi jest przedmiot dzielący, „mopsożelazna” przerwa – piecyk to w istocie płonąca fraktura, miejsce złamania, i jak wiemy z treści dzieła, miejsca dziwnej kaźni, ale i przemiany, stałego stanu rozpalenia. Owapodmiotowosc, która w tytule poematu Wata – *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* – eksponuje się tak wyraźnie, z narzucającym się naddatkiem wielkich liter i powtórzenia, ta wyłoniła w jednym momencie zdania podmiotowosc od razu pojmowana jest jednocześnie jako *concordia* i jako *discordia*, czy też mówiąc językiem figur *discordia concors*, zachowująca swe bieguny enatioza. Nie chodzi nam, jak widać, o najzwyklejszą dialektykę. Łączna formuła harmonii przeciwieństw, adekwatności i nieadekwatności w wersji odwracalnej jest możliwa do pomyślenia wraz ze

²⁵¹ Wszystkie wymienione terminy greckie wedle alfabetycznego porządku znajdują się w *Słownika grecko-polskim*, red. Z. Abramowiczówna, t. I (A-Δ), Warszawa 1958, s. 120, 412, 432.

znaczącą przestrzenią pomiędzy. Nasza dokładka polegałaby tedy na włączeniu dodatkowego sensu do tradycyjnej relacji symbolicznej, mianowicie, chodzi właśnie o tę dzielącą przestrzeń. Mamy dwie części jakoś odpowiadające sobie, celujące do siebie i rozdzielone na wieki wieków, ale mamy jeszcze, w naszym wypadku, część trzecią, tę, którą należałoby widzieć w przestrzeni pomiędzy, czyli w tym, co dzieli dwie połowy symbolu czy *symbolonu*.

Symbol w *Piecyku* posiada nieusuwalny defekt, a to wiedzie do jego przekształcenia prawem ironii, prawem katachrezy. Oddala się od nas możliwość pozytywnego symbolicznego rozwinięcia, a tym samym dokonania substytucji – sens i podmiot *Piecyka*, będąc swoją pochodną, idąc razem w parze, nieustannie odchodzą od nas. Oddalają się, ale tak by w kolejnej chwili wybuchnąć, wielkością, słoniowatością swoją przerazić i wprowadzić zamieszanie – stąd pewnym jest, że mamy tu kontakt z dwiema pustkami, pierwsza to pustka braku, druga to pustka nadmiaru.

Piecyk rzeczywiście można uznać za realizację symbolu na poziomie podmiotu – zostaje nam przedstawiona, uzmysłowiona przestrzeń bezsłowna, niewerbalna i nieulegająca językowi ot tak. Podobnie symbol, jako wehikuł, przenosi nas, niejako poza potocznym słowem, do przestrzeni alogicznych, niewyraźnych. Jednak, gdy porównać mechanikę symbolu z mechaniką *Piecyka*, to ukazuje się nam zgoła sytuacja odmienna – symbol przestaje być kanałem, który szykuje nas do zejścia w podziemia, ewentualnie na spojrzenie ku niebu otwartemu, w *Piecyku* zakreśla tylko horyzontalny widnokrąg, legitymizuje powierzchnię. Dzieje się tak, z tego powodu, że w poemacie Wata symbol wyprzedza symbol, symbole nacierają na siebie, jak choćby we fragmencie stanowiącym parafrazę *Pieśni nad pieśniami*, w którym złożony symbol wzajemnego łaknienia i poszukiwania się zostaje piekielnie skażony:

Gdzie są jędrne przegięcia jej ciała, linje biodr – głębokie brudno krwawe
cysterny seledynowych grzechów jej ojców? Czemu śpi jeszcze nieuśpiona córka
występku? Czemu i czy nie wiecznie już? Gdzie są klucze oranżowych huraganów
raju?

Nie mówcie jej psugłowe anielice Nizin.

Czy znasz wszystkie tajemnice skupienia rodzimej mlecznej konstelacji? Czy
znasz tajemnicę słowa, słowa peristera i słowa abraksas? – „Tak, znam”.

Czy wiesz czym jest istota i czy wiesz ile gwiazd dusza mieści?

– „Tak, zaiste.” – Głupcze, azali cię Lawana podniosła wyżej nad jeden cal od
ziemi!

Stężenie znaczeń, w powyższym passusie, ale także w wielu innych (ilustrują to fragmenty *Piecyka* obszernie przez nas cytowane), przekracza zdolności sprawcze symbolu, do tego stopnia, że staje się on nieuchwytny, w tym sensie, że nie sposób wprost pojąć, co też symbolizowane jest w konkretnej chwili – czy chodzi o kochankę o pięknym ciele, której kuszące „jędrne przegięcia jej ciała, linje biodr” każą myśleć o wspaniałej, choć owszem krótkiej i ciemnej historii cielesnej, która mogłaby się wydarzyć, gdyby tylko mogło się spotkać tych dwoje, reprezentując w ten sposób spełnienie ludzkiego marzenia wspólnoty, czy też w gruncie, w istocie chodzi o „głębokie brudno krwawe cysterny seledynowych grzechów jej ojca?”, które to dawnym prawem przechodzą na dzieci?

W *Piecyku* symbol zostaje roztarty na płaskiej powierzchni odniesień intertekstualnych czy wręcz inter-symbolicznych. W takiej hiper-symbolicznej orbicie działanie symbolu zdaje się załamywać, tracić swą powagę i wyrazistość. Nie sposób jednak symbolu odrzucić zupełnie, mimo że najczęściej ów symbol zjawia się tu w dwójnasób jako umowny i intuicyjny, jako odpowiednik, jak w klasycznej już definicji Podrazy-Kwiatkowskiej, i jednocześnie jako niekryjący swego statusu znakowego wybrakowany reprezentant, zatem tyle spaja, ile rozdziela. Nie możemy tego zrobić głównie z powodu zakończenia *Piecyka*, do którego już staramy się zmierzać.

TENEBRAE

Możemy spokojnie przenieść komentarz Michaela Riffaterre’a dotyczący Lautréamonta do naszych rozważań o Wacie, „we wszystkim, co pisze idzie o krok za daleko, dążąc albo do parodii, albo do zaszokowania”²⁵² – tak amerykański badacz określa pisanie Isidore’a Luciena Ducasse’a. Należałoby tylko dodać, że Wat do podobnych przesad dołożył jeszcze jedną – *Piecyk* przy całym swym szaleństwie miał się okazać próbą życia w sobie, literackim egzorcyzmem, innymi słowy ustaleniem niezależnego „ja”. Wynik tego, jak się wydaje, był przeciwny. „Ja” zostało wystawione na „moce” jeszcze bardziej złośliwe i mroczne od tych, które zostały zanegowane.

²⁵² M. Riffaterre, *Generowanie tekstów Lautréamonta*, przeł. T. Cieślak-Sokołowski, w: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. III, wyb. i oprac. H. Markiewicz, Kraków 2011, s. 355.

Próba jednak została dokonana – *Piecyk* świadczy moment, w którym „[...] deliryczne odemknięcie piekielnej otchłani rozszczepiającej stabilny podmiot i zaburzającej codzienną topologię jego ciała uwalnia zarazem fantastyczną energię języka poetyckiego zrywającego z pospolitością tradycyjnych znaczeń”²⁵³. Wracamy tym samym do podstawowego zdarzenia źródłowej fundacji *Piecyka*, które doprowadza do powstania „zupełnie nowego dyskursu rozpiętego między znakiem i ciałem, świadomością i popędem”²⁵⁴, a idąc dalej: między samopotwierdzeniem i samonegacją.

Podstawowe zdarzenie, o którym mowa, poprzedza jednak pragnienie obecności. Ono jest bowiem tym, co każe wyruszyć podmiotowi na poszukiwania swego własnego kresu, znaleźć granicę horyzontu. „Historia” ta rozwija się w przeróżne konfiguracje, przejawia się mnogością form. Ostatecznie zdaje się, że trafiamy na drogę wyzyskania śmierci, a zatem niezbędnym jest zwrócenie się ku temu, co w obrębie życia stanowi jego ciemną część. Stąd ciemne ciekły w podmiocie, które zostają przezeń dostrzeżone w spojrzeniu na samego siebie, przedstawiają się w przerwach, w nieciągłościach, i analogicznie ciemne ciekły odsłonięte pomiędzy kolejnym ustępami, ale również przedziwnie znaczone wewnątrz poszczególnych części *Piecyka* są „ilustrowane” poprzez zapadnię i kłapsy sensu widziane na powierzchni zagęszczonej i dynamicznie jawiącej się zarazem, migotliwej, częstokroć przejawiskawionej, aż do oślepienia, najeżonej wprost dziwactwami, wiodącymi do zawrotu głowy. To sprawia, że owo zdarzenie nie jest łatwe do określenia – doświadczenie graniczne zdaje się wyznacza dla niego przestrzeń, obszar egzystencjalnie i tekstowo liminalny. W tym obszarze płonie wydarzenie podmiotowości, podmiotowości pisanej. Rzecz ta nabiera wyrazu w ostatnim ustępie poematu – jego tytuł (*RENESANS*) należy traktować jako słowo-symptom. Oto zakończenie *Piecyka* w całej okazałości:

Chrzcić należy głowę, obnosząc ją po wszystkich kątach wojujących pokoju.
Każdy przedmiot pochyli się nad tobą i powie ci swoje słowo.

Amen. W twoich rękach jest moc, by niebiosy ucieszyły się niezmiennie.

2. Moje urodzenie się i rozrastanie zasilają elektrony pędzące z olbrzymiej rentgenowskiej bańki mosiężnej dygocącej przestrzeni.

²⁵³ A. Lipszyc, *A jak afekt*, w: *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*, pod. red. A. Lipszyca, M. Zaleskiego, Warszawa 2015, s. 19.

²⁵⁴ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 57.

Fałszywe kumoszki żywo gestykują i szepcą diabli wiedzą co nad moją głową wzdętą angielską chorobą. Głowa moja wielka zaczyna syczeć i wibrować i skręcać się na rozżarzonej Ojcem - słońcem patelni bruków.

Oko się wzdyma i pęka sącząc spermę i piękne błękitne anonse.

Boli brzuch. Czepek zsunął się na ofiarne kadzielnice sprawujące wesele przyjaciółki niebios.

Nie wiem w jakim kształcie jest załamane i współżące ciało moje przy caloriferze.

Nie wiem jaka jest pora Bytu i o jakim Zwiastowaniu mówią subtelne wygięcia gruczołów kiści.

Bo chwile i jasne widzenie precz. Czarna lewa i biała prawa dłoń, dwojga pierwszych palców, pokracznych prarytualnych bożków, w kształcie członka, nie wiem, czemu się niepokoją i ostrzą.

Ostrze jest skręceniem się wzywaniem w Niewymierne.

Tak samo ostrzy się członek przed wytryskiem.

Dzierżą klucz od przepaści i klucz od nieba. Który użyją? tak, tak, który użyją.

Szpilka z przyrodzenia swego nieistotna teraz, obok stała się istotną. A właściwie. Czy obojętność nie jest moim skarbem, skarbem niewiedzących mędrców wód, najmędrszych mędrców!

Nie wiem czy mózg i kształt mój jest bryłą czy pozapłaszczyną płaską.

Lecz widzę jedno: to, to: (czarną) pustą szparę między dłoni.

Przyprawia o rozpacz, wywołuje ducha przepaści, który cię odtrąca od siebie. (Aha! użyty klucz od przepaści!)

Idjota było drań cholera.

To JA się palę w inkwizytorskim wnętrzu mego mopsożelaznego piecyka, to JA się palę pośrodku między mną współżącym z jednej strony piecyka a mną tak samo z drugiej strony piecyka. Hurr! Oglądam złowrogie dłonie tego z jednej strony i tego z drugiej strony.

Z jednej i drugiej strony siedzę JA.

To JA z jednej strony i JA z drugiej strony.

[Pz 1992, 138-139]

Zakończenie, jeśli można posłużyć się paradoksem, otwiera dziwne przykazanie: „Chrzcić należy głowę, obnosząc ją po wszystkich kątach wojujących pokoju. Każdy przedmiot pochyli się nad tobą i powie ci swoje słowo”. Następny fragment przynosi swoistą apoteozę człowieka – czy właściwie podmiotu, w którego zasięgu jest uczynić radość niebiosom. Kolejny fragment mówi o przestrzeni będącej „olbrzymią rentgenowską mosiężną bańką”, która „zasila” podmiot, wysyłając w jego stronę elektrony. Po tej części pojawia się sekwencja obrazów wysuwających ciało podmiotu na plan pierwszy widzenia – obrazy te jednak są dalekie od przyjemnych. Ciało to jest bolesne, jego oko „wzdyma się i pęka”, w nieznanym „kształcie”, „załamane” leży przy „calorifizjerze”. Po wyznaniu niewiedzy, które podkreśla jeszcze jedno zdanie: „Nie wiem jaka jest pora Bytu i o jakim Zwiastowaniu mówią subtelne wygięcia gruczołów kiści”, stajemy przed właściwą formą i w ostatecznej chwili *Piecyka*: „Bo chwile i jasne widzenie precz. Czarna lewa i biała prawa dłoń, dwójga pierwszych palców, pokracznych prarytualnych bożków, w kształcie członka, nie wiem, czemu się niepokoją i ostrzą”. Wszystko zdaje się stawać na ostrzu noża („Ostrze jest skreśleniem się wzywaniem w Niewymierne. Tak samo ostrzy się członek przed wytryskiem”). Wszelki obrót spraw traci swoją orbitę – otwiera się przepaść. Powtórzmy pierwszy kluczowy fragment samego zakończenia:

 Nie wiem czy mózg i kształt mój jest bryłą czy pozapłaszczyzną płaską.
 Lecz widzę jedno: to, to: (czarną) pustą szparę między dłoni.
 Przyprawia o rozpacz, wywołuje ducha przepaści, który cię *odtrąca od siebie*.
 (Aha! użyty klucz od przepaści!)
 Idjota bydlę drań cholera.
 [Pz 1992, 138]

Mózg staje się nieosiągalny, staje się ośrodkiem niewiedzy, niewiadomy jest jego kształt, podobnie jak kształt podmiotu – podmiot wraz ze swym umysłem uchodzą porządkom geometrii, owej nauce wymiarów i wartości. „Pozapłaszczyzna płaska” nie istnieje – jest tym, co nie występuje w porządku fizycznym, nieuchwytnie również wyobrażeniu. Podmiot zatem nie może potwierdzić się – wprowadzony zostaje ponownie, tym razem już bezwzględnie, w sytuację bezrozstrzygnięcia. Dane jest mutylko, odległe od sensualnej rejestracji światła na powierzchni siatkówki, widzenie – podmiot spostrzega: „to, to: (czarną) pustą szparę między dłoni”.

Przychodzi na myśl lekcja Alberto Giacomettiego, którą niesie *Niewidzialny przedmiot* (*Dłonie trzymające pustkę*)²⁵⁵ – rzeźba przypominająca nagą, nienaturalnie smukłą kobietę, niby siedzącą, niby stojącą, ścieśnioną, wąską, czy właściwie cienką, jakby powiedział John Berger ²⁵⁶, której uniesione na wysokość piersi dłonie w geście uchwytowania „trzymają” tytułowy niewidzialny przedmiot, pustkę²⁵⁷. Oczywiście specyficzny minimalizm Giacomettiego niezupełnie odpowiada wybujałej formie Watowskiego *Piecyka*, jednakże zwracamy uwagę na wspólnotę skutku, który w przypadku tych odmiennych znaczących (*signifiants*) wyłania się jako podobny. W świetnym artykule *Spojrzenie negatywności* (*Blanchot, Giacometti, Beckett*) Jakub Momro wskazuje jako jedno z centralnych zagadnień sztuki Giacomettiego, a także jako jeden z głównych fetyszy artysty, koncentrację na pracy spojrzenia, konfiguracje spojrzenia mające na celu oglądanie „prawdy”, a w konsekwencji przenicowanie mitu Narcyza: „Jednakże władza narcystycznego podmiotu jest ograniczona i – po raz kolejny u Giacomettiego – wystawiona na działanie zewnętrżności, której nie sposób oswoić i której nie można zinterioryzować”²⁵⁸.

Pragnienie zinterioryzowania, a dalej identyfikacji, stanowi również kwestię podstawową dla Wata, w tym widział on zadanie sztuki – przede wszystkim sztuki literackiej. Owo działanie *ad intra*, które jest w swej istocie drogą ku samostwierdzeniu „ja”, obejmuje u Wata również ów stosunek do samego siebie, który nazwie on, za Pascalem, *le moi haïssable* – zapis oryginalny Wata jednak błędny, pozbawiony jest czasownika *être*, jak już podaliśmy wcześniej, właściwy zapis wygląda następująco: *le moi est haïssable*. Stanowi to jakby konfigurację solecystycznego błędu Rimbaunda – *JE est un aut re* / „JA jest ktoś inny” – u autora *Iluminacji* mamy błędną odmianę czasownika, u Wata zaś „błędne” odjęcie tego nieregularnego, nieprzechodniego, podstawowego czasownika „być” (*être*). Można powiedzieć, że Rimbaud zatem zamierzał przez zniesienie gramatyki stworzyć nowy język obecności, Wat w pewnym sensie również podaje zmianę swoją frazę obecności, ale nie ma na myśli nowego języka, raczej następuje tu gest rozszczelnienia, powstaje szczelina, w której znów, jak się wydaje, możemy próbować dojrzeć, zerkając, „fosforyzującą” ciemność.

²⁵⁵ A. Giacometti, *Niewidzialny przedmiot* (*Dłonie trzymające pustkę*), 1934 – brąz 164 x 29 x 26 cm [*L'objet invisible* (*Mains ten ant le vide*), Yale University Art Gallery, New Haven].

²⁵⁶ Por. J. Berger, *Giacometti*, w: Tenże, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 238-239.

²⁵⁷ Por. M. Kędzierski, *Alberto Giacometti i jego „rzeczywistość”*, „Kwartalnik Artystyczny. Dodatek” 2013, s. 12, 68-70.

²⁵⁸ J. Momro, *Spojrzenie negatywności* (*Blanchot, Giacometti, Beckett*), w: *Oblicza narcyza. Obecność autora w dziele*, podred. M. Cieśli-Korytowskiej, I. Puchalskiej, M. Siwiec, Kraków 2008, s. 411.

Wszelka artykulacja obecności jest odkrywaniem inności w jej obrębie (lekcja Rimbauda), ale także, dopowiada Wat, wszelki wyraz obecności, jest wy-obcowaniem jej samej. To znaczy odkryciem tego, co inne, jak u Rimbauda, który jednak, jak można mniemać, przeoczył, że każde takie odkrycie, to znaczy artykulacja, jest już przesunięciem „ja”, czy jakiegokolwiek obiektu poddanego tego rodzaju operacji, w obszar niepoznawalnego, obcego, utajonego. Interioryzacja będąca prawdziwym identyfikowaniem napotyka w ten sposób „naturalne” aporie – bez względu na to, czy mówimy tu o zewnętrżności (Giacometti), która do końca nie podlega translacji, czy o niepojmowalnych zrębach wewnątrz „ja”, owych szparach *haïssable*, które jako „wstrętne”, zawierają w sobie ruch akurat do interioryzacji odwrotny – odstręczają, oddalają, odrzucają, eksterioryzują (wywołują „ducha przepaści, który cię *odtrąca od siebie*”). Zatem duch przepaści, który zjawia się pod koniec *Piecyka*, nie ma wiele wspólnego z biblijnym Abaddonem czy Apollyonem – to *exterminans* zapisany od małej litery, przebywający w interiorze każdego „ja”.

Ruch czy też praca interioryzacji nie wiąże się z bezpiecznym ustaleniem dualizmu wewnątrz-zewnątrz – tu jestem ja, tam jest wszelkie poza-ja. Dokonując uproszczonego przekładu na powracające raz po raz psychoanalityczne terminy, można to wyrazić następująco: w pracującej świadomości, ustalającej własne koordynaty nieustannie zjawia się to, co dezorganizuje utrzymywany system – dezorganizuje, ale zarazem determinuje do ponownego działania; tak mniej więcej można widzieć graniczną cyrkulację realnego w symbolicznym.

Momro wskazuje u Giacomettiego wielkie staranie włączenia w obieg immanencji podmiotu tego, co lokuje się poza nim, z tym, że idzie tu o staranie interioryzacji niehumanistycznego porządku, podobnie w pierwocinie Wata przedstawia się owa próba życia w sobie [MW I 199, 241-242]²⁵⁹. Nie chodzi o stworzenie autonomicznej monady, trzeba zobaczyć w tym inny cel – mianowicie nawiązanie kontaktu z obcym w sobie, czy może mówiąc ściślej, z tym, co obce (częściowo potwierdzają to poniekąd nawracające obsesje Wata na temat obrazu „ja”, szczególnie tym, rezydującym w mózgu, chodzi o cerebralny, wewnętrzny rzut „ja” jako *homunculusa* [Dbs 2001, 122]). Oczywiście nie da się tego wszystkiego zrealizować zwykłym językiem – Giacometti ograniczający, dokonujący redukcji formy, chciał otrzymać substrat widzenia, które nie traci ze swego pola nieuchwytnej immanencji, czy źródłowej obecności: „Nie zapominajmy, że «widzieć» znaczy dla Giacomettiego «być», «być» zaś równoznaczne

²⁵⁹Por. A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku...”*..., s.23.

jest z «pracować na swym dziełem»²⁶⁰. Znamienne w tym wypadku, że Wat, po czterdziestu ponad latach od doświadczenia *Piecyka*, definiuje swoje pojęcie literackiej praktyki, cytując słowa Rilkego *Gesangist Dasein* – zatem Wat za niemieckim poetą powiada, że „śpiew jest obecnością” [MW II 1990, 77].

Wspomniany Jakub Momro w swojej analizie przywołuje fragment, w którym Giacometti przedstawia pewne spojrzenie – spojrzenie na martwe ciało: „kończyny wyschnięte na kość, oddalone od tułowia, rozwarte, porzucone, ogromny, nadęty brzuch, głowa odchylona do tyłu, szeroko otwarte usta”. Kulminacją spojrzenia okazuje się widok otwartych ust zmarłego: „do czarnego otworu ust podleciała mucha i powoli w nim znikła”²⁶¹.

Zgadza się z Jakubem Momrą, autorem *Widmontologii nowoczesności*, że obraz przedstawiony przez Giacomettiego „podważa realność elementu widzialnego”²⁶², ale tym podważaniem potwierdza sytuację przeciwną – realność niewidzialnego, to znaczy nieredukowalnego uskoku, jaki występuje w tym, który obserwuje, nie widząc już żywej twarzy, tylko „czarny otwór ust” – ów czarny otwór staje się więc także przyszłym odbiciem spoglądającego. Na tym polega niemożliwa interioryzacja – to miejsce, w którym zgodne wydaje się „widzenia” Giacomettiego i Wata – kiedy podmiot, chcąc włączyć w siebie zewnętrżność, napotyka kłopot znacznie większy, swoje bezkształtne odbicie, samą ciemność. Zdajemy sobie sprawę, że doświadczenie Giacomettiego opisane w tekście *Sen, Sphinx i śmierć T.* opiera się na nieco innych, rzeczywistych, współrzędnych niż doświadczenie Wata w *Piecyku* czy z *Piecykiem*, ale tak jak w przypadku porównania form szwajcarskiego rzeźbiarza i formy literackiej Wata, chodzi nam o wyostrenie widzenia, precyzyjne zakreślenie obszaru. W tym bowiem miejscu, idąc wzdłuż „widzenia” Giacomettiego, zbliżamy się do „widzenia” opisanego na końcu *Piecyka*.

²⁶⁰ Por. M. Kędzierski, *Alberto Giacometti i jego „rzeczywistość”*, „Kwartalnik Artystyczny. Dodatek” 2013, s. 86.

²⁶¹ Podaję cały fragment: „Idąc, ujrzałem przed sobą T. w ostatnie dni przed śmiercią, w sąsiadującym z moim pokojem małego pawilonu, w którym mieszkaliśmy, w głębi dość zapuszczonego ogródka. Ujrzałem go najpierw skulonego na łóżku, w bezruchu, skórę miał już pożółkłą, barwy kości słoniowej, jakby skurczył się w sobie, wycofał, dziwne, jakby już był gdzieś daleko. Następnie ujrzałem go nieco później, o trzeciej nad ranem, już martwego, kończyny wyschnięte na kość, oddalone od tułowia, rozwarte, porzucone, ogromny, nadęty brzuch, głowa odchylona do tyłu, szeroko otwarte usta. Nigdy jeszcze martwe ciało nie wydało mi się taką nicością, żałosne szczątki czekające, aż się je wyrzuci, jak kociego trupa do rowu. Stałem bez ruchu przy łóżku i patrzyłem na tę głowę zamienioną w przedmiot, nic nie znaczącą, wymierzalną skrzynkę. W tym momencie do czarnego otworu ust podleciała mucha i powoli w nim znikła”. A. Giacometti, *Sen, Sphinx i śmierć T.*, przeł. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny” 2003, nr 2-3, s. 20.

²⁶² J. Momro, dz. cyt., s. 412.

Momro stwierdza, że „czarny otwór ust” jest metonimią śmierci, oczywiście czyni to przez odwołanie do Jean-Luca Nancy’ego²⁶³ - o ile w tym konkretnym wypadku zgadzamy się w pełni ze świetną intuicją Momry, o tyle w naszym, *Piecykowym*, spojrzeniu należałoby rozszerzyć metonimiczny charakter tego, co zobaczone. Tak więc „(czarna) pusta szpara między dłoni” przylega przede wszystkim do wyjawionej w pierwszej części poematu „bezdennej szpary”, którą podmiot ujrzał „tuż za powierzchnią nosa”, ale także odpowiada owym przerwom, szparom i hiatusom, które staraliśmy się wskazać w całej strukturze dzieła. Tonadrzędne wewnętrzne przyleganie sprawia, że metonimia w *Piecyku* nie jest tylko figurą, a staje się mechanizmem. Odwrotnie niż u Giacomettiego, gdzie w metonimii śmierci jako takiej zamienia się „czarny otwór ust”, a zatem zdarzenie czy obiekt pochodzący z porządku obecności sensualnie weryfikowanej, w *Piecyku* skomplikowany ruch metonimii, ów mechanizm, dopiero zakłada – hipostazuje w pewnym sensie – ten obiekt, zdarzenie czy właściwie „przestrzeń” realnego, owo *mare tenebrarum*, z którym nawiązuje specyficzną relację przyległości. Tak pojęta kompleksowa metonimia, jako mechanizm wirtualnego potencjonowania znaczeń i sensów, wywołuje reakcję intratekstową i wymusza autoteliczną atrybucję dzieła – w ten sposób powstaje napięcie między wskazanym mechanizmem wspieranym dodatkowo znaczącością tekstu, a konsekwencjami możliwych, tradycyjnie zyskanych lekturą literalnych znaczeń. Aporie intratekstowe i aporie semantyczne zbliżają się do siebie i oddalają się od siebie – między nimi zaś powstaje pustka markująca przyległość do mrocznego morza niedostępnej rzeczywistości.

Styczność czy przyległość, jak widać, nie polega na prostym związku czy obiektywnej zależności, również nie wydaje się to zamierzonym przez Wata zabiegiem. Wynika to z tej – zbliżonej do *écriture automatique* – metody pisania, którą posłużył się Wat. Posługując się słowami Maurice’a Blanchota, możemy rzec, że za ową metodą pisania

[...] kryła się niepewność tego, co niedostępne, bezkresne doświadczenie tego, czego nie sposób nawet szukać, sondowanie tego, co pozbawione gruntu, wrażenie poszukiwania, które nim nie jest, poczucie obecności, które niegdy nie jest dane. Wydaje się, że nic nie może być nam bliższe od poezji *écriture automatique*, skoro kieruje nas ona ku samej bezpośredniości. Lecz bezpośredniość nie znajduje się w pobliżu, nie jest bliska temu, co nam jest bliskie, ona nami wstrząsa, jest, jak to określił Hölderlin, wstrząsem potężnym i przerażającym.²⁶⁴

²⁶³Tamże, s. 411.

²⁶⁴ M. Blanchot, *Przestrzeń literacka...*, s. 141.

Bezpośredniość pojęta w ten sposób może stanowić wyjaśnienie tego, o czym staramy się tu powiedzieć – wystawiony na bezpośredniość własnego rozdarcia podmiot doznaje wstrząsu, tak jak cała forma *Piecyka* wystawiona na bezpośredniość okazuje się podobnie wstrząśnięta, skręcona i sycząca.

Podobieństwo wedle metaforycznego ustawodawstwa eliminujemy z góry, gdyż nic nie jest podobne do niedostępnej, choć oddziałującej, rzeczywistości. Oczywiście nie mamy tu na myśli tego, że w *Piecyku* brak metafor, wręcz przeciwnie: jest ich niezliczona ilość. Wiele z nich przypomina raczej katachrezy czy serie katachrez, co odpowiada niejako temu, co staraliśmy nieustannie akcentować – semantyczne i stylistyczne wykolejenia doprowadzają do nierozstrzygalnych zapętleń, te zaś wywołują poczucie nawracających przerw, szeregu niepodobieństw. A chodzi właśnie o nawracające niepodobieństwa, różnice, które przeszywają całość *quasi*-strukturą przerw. W ten sposób możemy sobie uzmysłwić *Piecyk* jako niezgrabnie połatany woal, którym przykryta jest czarna szpara zjawiająca się w widzeniu końcowym. Pomiędzy poszczególnymi dygresjami, koncentracjami znaczeń, okiem skupionym na owych odwodzących fragmentach i semantycznych stężeniach dostrzegamy ziejącą przepaść, która powtórnie „przeraża, trapi, chłoszcze, skręca, paraliżuje” zobaczona na koniec w psycho-somatycznej auto-ekstazie przez podmiot. I tak jak Giacomettiego forma *Niewidzialny przedmiot (Dłonie trzymające pustkę)* zawiera w sobie przestrzeń – między wzniesionymi dłońmi – w której ziejie podobna przepaść, tak tekstowa forma *Piecyka* – pomiędzy skupieniami znaczących – prezentuje przestrzeń niejako przygotowaną dla „niewidzialnego przedmiotu”.

Możemy rzec w świetle powyższych ustaleń, że owa „(czarna) pusta szpara między dłoni” w finale *Piecyka* nie jest mimo wszystko czystą próżnią; gdyby tak było, podmiot zapadłby się w nią, jak w czarną dziurę, podobnie język uległby potężnej grawitacji, nie zostawiając po sobie żadnego śladu, nawet bełkotu, nawet bez-sensu. Rzeczywiście nic nie widać w owej pustej szparze. Ale być może jest tak, że podmiot – a zarazem i my – nie posiada odpowiedniego oka, którym mógłby dojrzeć obiekty i zdarzenia, do których odprowadza „(czarna) pusta szpara między dłoni”.

Nie widzimy niewidzialnego przedmiotu, dlatego że widzimy gipsowy odlew czy bryłę z brązu uformowaną w kształt ludzki przypominający kobietę; tak jak podmiot *Piecyka*, i nas przeraża przepaść, otwarta otchłań, która „odtrąca od siebie”. Wyobraźnia Giacomettiego w wykładni Momry doprowadza narcystyczny podmiot na brzeg ciemnego nurtu, gdzie on sam „przegląda się w nieprzeniknionej ciemności, jednak już nie wód Styksu, lecz ciała

Innego, którego obecności nie jest w stanie znieść”²⁶⁵. W *Piecyku* na pierwszy rzut oka podobnie – proteuszowy podmiot, zmieniający twarz „z każdym zenitem słońca” po raz wtóry spogląda na siebie, wcześniej odkrywszy „bezdenną szparę, którą ujrzał tuż za powierzchnią nosa”, łaknie rewelacji własnej tożsamości. Ujął więc dygoczącą, „syczącą i wibrującą i skręcającą się” głowę w dłonie i spojrzał na swoje tekstowe odbicie, stwierdzając niby w afekcie „...widzę jedno: to, to: (czarną) pustą szparę między dłońmi”.

Ta ostateczna negatywna koncentracja doświadczenia doprowadza do krótkiej serii przekleństw: „idiota, bydlę, drań, cholera” po której następuje właściwy finał doświadczenia *Piecyka*:

To JA się palę w inkwizytorskim wnętrzu mego mopsożelaznego piecyka, to JA się palę pośrodku między mną współleżącym z jednej strony piecyka a mną tak samo z drugiej strony piecyka. Hurr! Oglądam złowrogie dłonie tego z jednej strony i tego z drugiej strony.

Z jednej i drugiej strony siedzę JA.

To JA z jednej strony i JA z drugiej strony.

[Pz 1992, 139]

Wracamy zatem w pewnym sensie do początku, do tytułu – natarczywe JA znów powtarza się w znany nam, wybujały, hiperboliczny sposób. Dzieje się tu jednak coś więcej – „mopsożelazny piecyk”, jak się okazuje, nie tylko stoi pomiędzy, nie tylko wyznacza nierozstrzygalne centrum, wokół którego grawituje JA. „Piecyk” przestaje w istocie być przedmiotem – dziwotworem – i staje się szczególnąsobiwością, podobnie jak płonące w jego wnętrzu trzecie JA, jeśli zgodzić się na dyfrakcję, rozbiecie podmiotu. Możemy, idąc dalej, stwierdzić, że „piecyk”, dziwo-twór, zmienia swą dotychczasową „naturę” i w dziwny sposób, zyskując nowe tekstowe życie, tworzy nową symboliczną przestrzeń dla palącego się w jego wnętrzu podmiotu. W tej nowej z podmiotem relacji może dostrzec wcześniej pominięty anagram „mopsożelazności” – mamy na myśli postać czy figurę, którą mitologia skryła pod nazwą *ψυχοπομπός*, czyli *psychopompos* oznaczającą przewodnika, który duszę prowadzi w zaświaty. Zaświatów w *Piecyku* na poważnie raczej próżno szukać, choć mnóstwo figur denotujących takie przestrzenie, jednakże wedle naszych ustaleń rzecz za każdym razem dotyczy spraw innych – konotacje, które uporczywie tropiliśmy, prowadzą co najwyżej ku zaświatom podmiotowym czy nawet, jeśli posłużyć się tu swego rodzaju

²⁶⁵ J. Momro, dz. cyt., s. 412.

skrótom, chodzi o tu zaświaty cielesne, o „podświadomość” ciała. Bo przecież „Wat – jak wspomniałem zauważył Konstanty A. Jeleński – odkrył na własną rękę to, co przeczuło niewielu filozofów i artystów – że również ciało ma «podświadomość» i że istnieją tereny niezbadane (na skutek uporczywej fikcji dualizmu «ciała» i «duszy»), a kluczowe dla zrozumienia, czym jest «osobowość» biologiczna»²⁶⁶. Autor *Chwil oderwanych* zauważył ową istotną kwestię, obecną już w *Piecyku*, ale właściwą całemu dziełu Wata, że jego pisanie, doświadczenie pisania, było oparte na „medytacji ciałem”²⁶⁷, nie pisze Wat zatem o sobie, ale pisze sobą, obecnością swoją, całym doświadczeniem.

Wróćmy jednak do tego końcowego obrazu – jego akcja, jak zresztą większość fragmentów poematu, dzieje się w czasie teraźniejszym. Podmiot pali się w „piecyku” i zarazem obserwuje siebie: „Oglądam złowrogie dłonie tego z jednej strony i tego z drugiej strony”. Cóż znaczy owa złowrogość dłoni? Czy to te same dłonie, które trzymały „(czarną) pustą szparę”? Jeśli tak, to znajdujące się po obu stronach owe oglądane dłonie wyznaczają pewien obszar, zakreślają go, być może są granicą widnokreśgu, ale idąc tym tropem, moglibyśmy uznać, mając na uwadze, że pośrodku jest „mopsożelazny piecyk”, a w nim, w jego wnętrzu palący-się-podmiot, że owe dłonie trzymają tę przestrzeń. Czy możliwe byłoby teraz przyłożyć „(czarną) pustą szparę między dłoni” do owego ostatniego obrazu? Trudno znaleźć uzasadnienie dla takiego ustawienia, toteż pozostawimy je w sferze *nasciturus* – jako obecne, ale nienarodzone.

Pozostajemy zatem przy podmiocie w stanie rozpalenia. Owa finałowa sekwencja, przynajmniej od chwili, w której podmiot przyznaje się do rezydowania we wnętrzu swego „mopsożelaznego piecyka”, jest jednym z najbardziej wyraźnych obrazów. Przychodzi również na myśl ogromne doprawdy semantyczne pole, które otwiera symbol ognia, którym przecież pali się JA. Podmiot nie spala się, ale pali, a zatem goreje i nie spala się. Nie odważymy się oczywiście na złączenie, nawet bardzo odległe, z historią Mojżeszowej teofanii, jednakże można przyjąć tu, że palące się JA jest postacią, jedyną możliwą postacią, pod którą podmiot, przeszedłszy ekstrawagancję, odbywszy horrendalną podróż *Piecyka*, może wrócić do sytuacji początkowej, tytułowej, oczywiście zmieniając jej układ, precyzując ją. Jednakże to symboliczne olinowanie podmiotu sprawia wrażenie, że doświadczenie *Piecyka* dochodzi kresu. Symbol palącego się „JA” – owa praca symboliczna przechwytyje realne, oddala tę pozajęzykową czarną, najczarniejszą czerń. Dynamizm ognia, a zarazem

²⁶⁶ K. A. Jeleński, *Chwile oderwane*, Gdańsk 2010, s. 83-84.

²⁶⁷ Tamże.

niebezpieczeństwo, które ze sobą niesie, owej desubstancjalizacji, niebezpieczeństwo śmiertelnego dotyku sprawia, że podmiot zyskuje – *per ignem vincimus*– nową „postać”. Zdawać by się mogło, że wszystko zostaje „uspokojone” w ogniu – spójrzmy jednak na jedno tekstowe, czy właściwie językowe, wydarzenie łamiące ową symboliczną „prostolinijność” końcówki. Chodzi o słowo „Hurr!”. Jak twierdzi Adam Lipszyc w bardzo interesującym artykule *A jak afekt* traktującym o twórczości Wata, słowo to urwane, pozbawione jak można przypuszczać samogłoski „a” oznacza jakiś brak, niedociągnięcie czy uwięźnięcie – zaburza więc ten symboliczny triumf:

Ów brak podzwania z pewnością sprzecznymi znaczeniami: zahamowane wykrzyknienie wzmaga się porcją dodatkowej walecznej energii, której użycza mu nieobecna głoska; okrzyk urywa się i więźnie mówiącemu w gardle, a to w obliczu ceny, jaką trzeba zapłacić za językowe wyzwolenie – o obliczu koniecznej ofiary z własnej, codziennej indywidualności; wreszcie oba te wymiary, wzmożonego poczucia triumfu i skrajnej rozpacz, łączą się w jedno, gdy owym „Hurr!” usłyszymy paronomazję urwanego przekleństwa.²⁶⁸

Oczywiście niedopowiedziane przekleństwo narzucasię, ale gdy przyjrzeć się, czy raczej przysłuchać temu nie-do-słowu, moglibyśmy przeprowadzić taki paromastyczny łańcuszek: „Hurr!” → hurr-wa → hurf-fa → harr-fa i od przekleństwa dotarlibyśmy do złamanej harfy, do dysharmonii. Oczywiście o wiele bardziej aniżeli przekleństwo słyszalne jest, choć nieobecne w samym zapisie, słowo „chór”. Tego typu rebusowa zabawa mogłaby się niebezpiecznie wydłużać, dlatego zamkniemy ją lekką, mamy nadzieję dopuszczalną przesadą. Możemy w owym "Hurr!" zobaczyć, choć nie usłyszeć, pewien interlingualny anagram, wzorem Venclovy tropiącego w „mopsożelazności” roztopione żelazo: „...*pig iron*, więc «płynne po wytopie żelazo w formie» (= *pig*, które to słowo oznacza także «świnie»; po polsku używa się w tym wypadku nazwy «gąska») i *pug iron* (*pug* = «mops»)).²⁶⁹ Chodzi więc, jak łatwo się domyślić, o angielskie słowo „*hurt*”, które można oddać polskim przymiotnikiem „dotknięty”/„dotknięta”/„dotknięte”, w sensie wyrządzonej komuś krzywdy (zatem synonimicznie „zraniony”/„zraniona”/„zranione”), natomiast w formie czasownikowej „*to hurt*” otwiera się pole semantyczne: „boleć” „skrzywdzić” „zranić”, „krzywdzić”

²⁶⁸ A. Lipszyc, *A jak afekt*, w: *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*, pod. red. A. Lipszyca, M. Zaleskiego, Warszawa 2015, s. 20.

²⁶⁹ T. Venclova, dz. cyt., s. 439-440 (przyp. 83).

„uszkodzić” „dolegać”, „dotknąć”, „kaleczyć”, „kieraszować”, „uszkadzać”, „dotykać” „urazić”, „zaszkodzić”.

Nie możemy więc *Piecykowi* w tej formie nadać statusu dzieła zamkniętego; pozostało ono w tym szczególnym sensie otwarte, nadal dziejące się, idące wraz z Watem, czy właściwie ciągnące się z nim do chwili, kiedy zdecydował się niedługo przed śmiercią wrócić do *Piecyka*. Postanowił również opublikować owe pierwsze swoje wprawki, pierwocinę swoją, po raz wtóry, w nieco zmienionej postaci, jeszcze okrojoną, i umieścił ją jako ostatni utwór tomu *Ciemne świedldo*.

Reasumując: nierozstrzygalność wynikająca z horyzontalnej interferencji desygnatów pojawiającego się w różnych konfiguracjach zaimka „ja”, rozległe intertekstualne wiązania, wreszcie kwestia imienia własnego, które podlegając przemianom, staje się imieniem obcym, czy imieniem obcego, wszystko to wiedzie do zagadnienia, mówiąc oględnie, autora, osoby, czy dalej: obecności. Nie ulegamy oczywiście złudzeniu, mowa tu o prezencji literackiej, jednakże wyraźnie widać, że jest ona wynikiem poważniejszej egzystencjalnej rozterki, gry znaczeń, nie sprowadza się do dzieła myślanego jako zwarta konstrukcja reprezentująca, ale dzieła ujętego czy powziętego heterologiczną rozgrywkę doświadczenia. To zaś pozwala nam wyjść poza krąg czysto semantycznych idiosynkrazji podmiotu, wielokształtów i figur nierozstrzygalnych, i zobaczyć w tym pracę w obrębie podmiotowości:

Osnowę ewokowanej w *Piecyku* rzeczywistości tworzą stany chorobowe, rozgorączkowane, oniryczne wizje, szarże makabrycznych skojarzeń, erotyczne napięcie – nacechowane perwersyjnie, niezdrowe, wynaturzone, nie do zniesienia. Kanwą są gorączkowe rytmy zdań, muzyczne frazowania, spiętrzenia słów rozsadzające porządek syntaktyczny wypowiedzi, nawarstwienia sensów upakowanych w zniekształcone wyrazy, w neologizmy, które są kontaminacją brzmień i znaczeń. Kaskady odesłań, aluzji, zatartych cytatów, feeria rozsypanych motywów i barw – układających się w pasma zamazanych obrazów, przenikających się struktur ikonicznych, zdeformowanych odbić. Wszystko to czyni z poematu jakość na wskroś literacką. Ale Wat powie, że w jego debiutanckiej książce „jest i to, co dziś nazywają słowem »egzystencjalny«”. Rzecz między innymi w podmiotowej obecności, która właśnie w przestrzeni literatury szuka dla siebie uwierzytelnienia. W *Piecyku* obecność ta wybrzmiewała na kilka sposobów.²⁷⁰

²⁷⁰ P. Próchniak, *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011, s. 219.

Owa podstawa, czy właściwie etiologia doświadczeniowo-egzystencjalno-obecnościowa, nieustannie podbija tę stawkę, która została zdeponowana w *Piecyku*.

Na sam koniec, podsumowując wszystko, moglibyśmy odpatrując *Piecykowe* gry, zapytać przekornie (Jürgena Landwehra): „od czego tu zacząć?”²⁷¹. Możemy opowiedzieć jakąś historię, jeszcze jedną:

Niegdyś abba Antoni, kiedy z powodu świadomych myśli wpadł w wielką „ciemność wewnętrzną”, otrzymał łaskę widzenia swojej lepszej połowy, jasnej części swojej jaźni. Bosch natomiast postanowił przedstawić chwilę, w której Wielki Eremita doświadczył czegoś dokładnie przeciwnego. Pogrążony w kontemplacji ujrzał główną przyczynę swej klęski. Uciekając od świadomych myśli, dotarł do nieznanej mu dotychczas jeszcze większej „ciemności wewnętrznej”, czarnej, czarniejszej niż czern. W centrum ekstazy pojawił się najgroźniejszy demon: niepoznawalna część „ja”.²⁷²

Otwieramy tu kolejną furtę dla interpretacji, którą można byłoby nazwać horyzontalną – wiążącą kolejne węzły sieci odniesień. Abba Antoni oczywiście pojawia się „osobiście” w *Piecyku*, Hieronim Bosch raczej pośrednio przez „potworkowość” *Piecykowych* dziwadeł – ale przede wszystkim, w lekcji Przybylskiego widzimy sytuację źródłową, ogląd własny niesie ryzyko, ekstaza wobec swego oblicza, ekstaza poznawcza może sprawić, że w jej centrum „pojawi się najgroźniejszy demon: niepoznawalna część «ja»”. Źródłowość tej sceny „pierwotnej” polega na tym, że zakłada odtąd nieredukowalny i nieusuwalny desygnat zaimka „ja” – to znaczy: „to, co inne”. I jak mówił inny jeszcze poeta, także poeta granicy:

Wszystko jest wewnętrnością

Uleci

²⁷¹ J. Landwehr, *Postrukturalistyczne wyzwanie. Próba „dekonstrukcji”*, przeł. M. Łukasiewicz, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 23.

²⁷² R. Przybylski, *Historia świętego Antoniego Eremity*, w: G. Flaubert, *Kuszenie świętego Antoniego*, przeł. P. Śniedzewski, z koment. G. Séginier, R. Lis i R. Przybylskiego, Warszawa 2010, s. 327.

Więc ocali poeta

Zuchwały! chciałbyś twarzą w twarz

Duszę ujrzeć

Zginiesz w płomieniach²⁷³

²⁷³ F. Hölderlin, *Kształt i duch*, w: Tenże, *Wiersze*, przeł. B. Antochewicz, Wrocław 1982, s. 114. Tytuł oryginalny: *Gestalt und Geist*, tekst: „*Alles ist innig // Das scheidet // So birgt der Dichter // Verwegner! möchtest von Angesicht zu Angesicht // die Seele sehn // Du gehst in Flammen unter*”.

DOŚWIADCZENIE DRUGIE: *PIEŚNI WĘDROWCA*

PRELUDIUM

Pieśń I to krótka dziewięciowersowa forma, w której siedem pierwszych wersów układa się w sekwencję pytań, natomiast kolejne dwa wersy mają charakter bezpośredniego zwrotu – są prośbą skierowaną kolejno do syna i żony.

Niestety ogólny opis na tym musi się zakończyć. Natrafiamy bowiem na kłopot natury redakcyjnej – dysponujemy dwiema wersjami pierwszej z *Pieśni Wędrowca*. Z sześciu edycji *Pieśni Wędrowca* cztery zawierają wersję następującą:

Komu gaj sądzony?
Komu w gaju miło?
W czyich oczach tonąć?
Kto się do mnie skrada?
Co zapada w otchłań?
Skąd się krzyk rozniesie?
Ręka czyja pnie się?
Podaj rękę, synu
Żono, patrz mi w oczy.²⁷⁴

W dwóch pozostałych edycjach napotykamy takową wersję:

Komu gaj sądzony?
Komu w gaju miło?
W czyich oczach tonąć?
Kto się do mnie skrada?

²⁷⁴ *Pieśń* otwierająca poemat *Pieśni Wędrowca* w wersji powyższej została opublikowana wraz z całym poematem po raz pierwszy w „Twórczości” 1962, nr 7 (bez *Pieśni VII* usuniętej przez cenzurę). Następnie *Pieśni Wędrowca* ukazały się w poprawionej wersji, jako pierwsza część tomu *Wiersze śródziemnomorskie*, wydanego przez Państwowy Instytut Wydawniczy (A. Wat, *Wiersze śródziemnomorskie*, Warszawa 1962). Następnie poemat śródziemnomorski, wraz niniejszą redakcją, został przedrukowany w pośmiertnym, wydanym przez paryską Libellę *Ciemnym świecidle* (Paryż 1968). Kolejną edycją zawierającą ową wersję jest pierwszy tom wydanych przez wydawnictwo Czytelnik *Pism zebranych* Wata z 1997 roku, zatytułowany po prostu *Poezje* (oprac. tekstu A. Micińska, J. Zieliński, Warszawa 1997). Ostatnim, czwartym wydaniem zawierającym wskazaną wersję *Pieśni I* jest *Wybór wierszy* Wata z 2008 roku (oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008).

Co zapada o otchłań?
Skąd się krzyk rozniesie?
Ręka czyja pnie się?
Podaj rękę, synu
Żono, patrz mi w oczy.²⁷⁵

[WŚCŚ 2008, 11]

Na pierwszy rzut oka zmiana jest niewielka, jednakże jej znaczenie wydaje się niemożliwe do przemilczenia.

W wersji pierwszej sytuacja jest raczej jasna, mimo zauważalnej od razu wieloznaczności nie natrafiamy na żaden wyraźny konflikt wstrzymujący lub wyraźnie spowalniający semantyczną projekcję. Wydaje się, że owa wieloznaczność – to akurat dotyczy także drugiej wersji – jest naturalną konsekwencją języka, który prawdę mówiąc przechyła się w stronę stylu ludowego zaśpiewu czy magicznej inkantacji, ale jednocześnie zostaje zdeterminowany poznawczym zobowiązaniem (sekwencja pytań), a także, co symptomatyczne, otrzymuje sygnaturę intymnego wyznania (przez zwrot do syna i żony). W przypadku pierwszej przez nas podanej wersji mamy do czynienia z regularnym trójstopowcem trocheicznym akatalektycznym – poetycka mowa została spięta symetryczną miarą równomiernie rozłożonych akcentów i jednaką liczbą głosek. Można rzec, że współgra to ze wzrastającą z każdym pytaniem powagą – od gaju, przez otchłań, po krzyk i wyciągniętą rękę docieramy do apostrofy skierowanej do najbliższych. Tak w wielkim skrócie możemy określić wersję pierwszą.

W drugiej cytowanej wersji *Pieśni I* sytuacja już na poziomie pobieżnego oglądu nie jest tak zwyczajna – w samym środku natrafiamy na dysonans, napotykamy wyraźnie kaleczący wyłom w wierszowej mierze. W piątym wersie zamiast litery „w” pełniącej rolę przyminka posłusznego znaczeniu i klarowności syntaksy (tak, jak to ma miejsce w cytowanej

²⁷⁵ Dwie edycje, które zawierają wskazaną wersję *Pieśni I* to *Poezje zebrane* Wata z 1992 roku (w oprac. A. Micińskiej i J. Zielińskiego, Kraków 1992) oraz wydane w 2008 roku jako jeden tom *Wiersze śródziemnomorskie i Ciemne świedldo* (A. Wat, *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świedldo*, oprac. J. Zieliński, Gdańsk 2008). Dwie rzeczy w tym wypadku są dosyć interesujące. Pierwsza dotyczy edytorów wydań z poszczególnych lat 1992, 1997 i 2008 – pierwszymi dwoma w kolejności wydaniem kierowali Anna Micińska i Jan Zieliński, trzecim sam Jan Zieliński, i tak wydania z 1992 i z 2008 roku zawierają wersję cytowaną jako drugą, wydanie z 1997 roku zawiera redakcję *Pieśni* otwierającej poemat cytowaną jako pierwszą. Druga sprawa dotyczy wydania z 2008 *Wierszy śródziemnomorskich i Ciemnego świedldla*, które zawiera drugą redakcję *Pieśni I* oraz wydanego w tym samym roku *Wyboru wierszy* redagowanego i opracowanego przez Adama Dziadka, które to wydanie zawiera redakcję *Pieśni I* cytowaną jako pierwszą.

przez nas pierwszej redakcji rzeczonyj *Pieśni*) pojawia się teraz litera „o”, która mąci przezroczystość wersu, burzy uładzoną składnię, powoduje swoisty „błąd” w zestroju akcentowym i wydłuża okres zdaniowy wersu. Tego naddatku nie można pominąć, znajduje się on dosłownie w centralnym punkcie, stanowi jakby uruchomioną nagle i niespodziewanie zapadnię na środku sceny, niewidoczny wcześniej uskok na ścieżce. Poza tym dysonansem podane przez nas wersje *Pieśni I* nie różnią się niczym więcej. Dlatego też najpierw skupimy się na tym, co wspólne.

Wyczerpującą egzegezę początku *Pieśni Wędrowca* podaje Krystyna Pietrych²⁷⁶ – postępując wers za wersem, znawczyni twórczości Wata przedstawia precyzyjną analizę i przekonującą interpretację – „Co można powiedzieć za pomocą siedmiu krótkich pytań i dwóch zdań twierdzących; trzydziestu siedmiu słów, spośród których znaczna część to pytańniki: co, kto, skąd – i przymyki? Zdawać by się mogło, że niewiele. *Pieśń I* kreśli jednak nieomal skończoną, a już na pewno dramaturgicznie dookreśloną sytuację liryczną”²⁷⁷. Sekwencję pytań w *Pieśni I*, jak słusznie wskazuje Pietrych, cechuje pewna symetria – „wers czwarty («Kto się do mnie skrada?») zajmuje szczególne miejsce. Trzy poprzedzające go i trzy następujące po nim wersy są w stosunku do siebie symetryczne”²⁷⁸ – dzieje się tak dlatego, że czwarte pytanie wyróżnia się od pozostałych przymikowym wyrażeniem „do mnie”, które skupia uwagę na wypowiadającym, a właściwie na zapytującym. Perspektywa przestaje być niczyja, ujawnia się autor spojrzenia. Nie jesteśmy jednak przekonani co do tego, że podmiot w tym pytaniu odkrywa swój strach i zdradza „uczucie zagrożenia”²⁷⁹. Bylibyśmy raczej skłoni strach zamienić z zaciekawieniem. Spojrzenie podmiotu nie wydaje się zdradzać uczucia zagrożenia – raczej napotykamy wzrok wypatrujący poruszeń w najbliższym otoczeniu, widzimy kogoś, kto nasłuchuje kroków, szelestu, szeptu. Nie wykluczamy poczucia niepewności, czy nawet niepokoju, ale są one wynikiem niewiedzy – podmiot jest tym, który chciałby się dowiedzieć, dorozumieć i doświadczyć, dlatego też zadaje pytania. Należałoby oczywiście podkreślić, że autorka *Empatycznych przestrzeni lektury* podejmuje się opisanie tej wersji *Pieśni*, którą podaliśmy jako pierwszą, owej wersji „w” – w wersji „o” kwestia punktu centrującego przestrzeń między pytaniami nie jest tak oczywista.

²⁷⁶ K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, Warszawa 1999, s. 23-34.

²⁷⁷ Tamże, s. 24.

²⁷⁸ Tamże, s. 31.

²⁷⁹ Tamże.

Struktura wersji „w” układa się w wyraźny rachunek: siedem pytań plus dwa wersy apostrofy, ale można także, jak dalej wskazuje Pietrych, pomyśleć inny układ – „dwa pierwsze wersy niosą pytania uniwersalne, dotyczące losu każdego człowieka – brak w nich jednoznacznych sygnałów wskazujących na zaangażowanie samego podmiotu w podejmowane kwestie. W kolejnych pięciu wersach już takie dookreślenie następuje. [...] Dwa ostatnie wersy można z kolei potraktować jako odpowiedź na dwa pierwsze pytania o gaj. Przywołani bliscy, ich uczucie i ciepło, to byłby ów gaj [...]”²⁸⁰. Uznając słuszność opinii Pietrych, mielibyśmy przed sobą strukturę wyrażoną w rachunku: dwa plus pięć plus dwa z centralną pozycją pięciu wewnętrznych wersów-pytań i okalającą ją klamrą dwóch wersów-pytań na początku i dwóch wersów-odpowiedzi na końcu. Nie będziemy zakładać innych scenariuszy dla wersji analizowanej przez Pietrych. Z pewnością jednak inaczej jest w wersji „o” – tu wprost narzuca się rachunek: cztery plus jeden plus cztery. Wers piąty staje punktem centralnym z tego powodu, że pytanie w związku z „otchłanią” traci klarowność gramatyczną i semantyczną, nieuprawnione „o” naznacza wers i całą *Pieśń* na poziomie syntaksy, możemy powiedzieć, na poziomie tkanki tekstu – w ten sposób *Pieśń I* w wersji „o” zyskuje szczególny znaczącościowy stygmat, którego wersja „w” nie posiada. Nie możemy zatem założyć jednakiej dla obu symetrycznej struktury – zamiana jednej litery dokonuje szeregu przekształceń, co postaramy się wskazać nieco dalej.

Ostatecznie wykładnię swoją Krystyna Pietrych skupia w trzech punktach. W pierwszym wskazuje ona „świadomość korzystania z formy pożyczonej”²⁸¹ (właściwość obydwu wersji), to znaczy, że mamy tu nawiązanie do konwencji ludowego zaśpiewu. Ale „konwencja jest [jak wiadomo] koniecznością”²⁸², zatem z jednej strony przez wzgląd na formalną pożyczkę zostaje podkreślony dystans między wypowiadającym a tym, co zostaje wypowiedziane, z drugiej jednak strony świadome użycie folklorystycznej z ducha formy podkreśla podstawowy związek z doświadczeniem. W języku ludowych pieśni nie ma miejsca na rozpychający się, skazujący rzeczywistość na banicję, metajęzyk. Zaszczytne miejsce w pieśni ludowej dzierży „całe bogactwo życia”²⁸³. Możemy więc też rzec, że „Wat sięga po wzorzec poezji ludowej, aby podkreślić autentyczne, wynikające z doświadczenia korzenie

²⁸⁰Tamże, s. 32.

²⁸¹Tamże, s. 33.

²⁸²Tamże.

²⁸³ J. Bystron, *Pieśń ludowa w Polsce*, w: *Polska pieśń ludowa. Wybór*, Kraków 1921, s. 8. Cyt. za K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, Warszawa 1999, s. 33.

własnej twórczości”²⁸⁴ – i to stanowi drugi punkt argumentacji Krystyny Pietrych. Dodajmy, że te szczególne napięcia między świadomością formy powtórzonej, przy jednoczesnym oznaczaniu indywidualnej rewelacji, oraz uporczywe śladowanie egzystencjalne przepisywanej formy cechują Watowską poetologię pisania. W kołysankach ludowych, w „pieśniach i porzekadłach ziemi przasnyskiej”, które śpiewała małemu Aleksandrowi, i których uczyło go jego niania, autor *Bezrobotnego Lucyfera* wypatruje źródła poetyckiego czy literackiego uwiedzenia. Według Wata owo doświadczenie – co już powiedzieliśmy wcześniej – predestynowało jego późniejszy los: „Serce mi się ścisnęło, pamiętam. To zapewne zdecydowało o wyborze zawodu. Korzenie poezji i korzenie współczucia (mizerykordii) były nie do rozplątania” [Dbs 2001, 286].

W trzecim punkcie, podsumowującym swój wywód, Pietrych podkreśla jeszcze „niewspółmierność pomiędzy «poważną treścią» i «lekką formą»”²⁸⁵ – służy to wedle cytowanej badaczki uświadomieniu dramatyzmu sytuacji podmiotu zapytującego o „gaj”, o tego, któremu „w gaju miło”, podmiotu szukającego oczu, w których mógłby się skryć, przeczuwającego kogoś, kto skrada się doń, pytającego o to, „co zapada w otchłań”, pytającego o miejsce przyszłego krzyku, o rękę, która wyciągnięta „pnie się”, do niego, do nieba, do kogoś innego? Oczywiście *Pieśń I*, i tu bez względu na wersję, stanowi dramatyczne otwarcie poznawczej drogi – zgadzamy się z Krystyną Pietrych w tym względzie.

Tak rzeczywiście można ogólnie określić sytuację podmiotu w *Pieśni I*, w jej wersji „w”, choć sekwencja pytań raczej nie sugeruje pragnienia ucieczki od „od cierpienia, od świadomości śmierci, od złych myśli”, jak to twierdzi Pietrych. Raczej należałoby tu wskazać świadomość niemożliwości ucieczki od rzeczy i zjawisk, które implikują owe pytania.

Być może w analizowanej pierwszej redakcji *Pieśni* otwierającej poemat należałoby nieco inaczej spojrzeć na sekwencję pytań: „Komu gaj sądzony? // Komu w gaju miło?”// W czyich oczach tonąć? // Kto się do mnie skrada? // Co zapada w otchłań? // Skąd się krzyk rozniesie? // Ręka czyja pnie się? [...]” – nie traktować ich jako formy, która wskazuje nadrzędność któregoś z pytań, a przez to oddziałującego na pozostałe. Paralelizm intonacyjny oraz jednaka liczbagłosek przeczy wyróżnianiu któregoś z pytań, jednakowo więc znaczy gaj, jako *locus amoenus*, albo rajska wieczność; oczy, które mogły ocalić i ktoś (lub Ktoś) skradający się (być może słysząc jego coraz bliższe, choć ostrożnie stawiane kroki). Nie

²⁸⁴ K. Pietrych, dz. cyt., s. 33.

²⁸⁵ Tamże.

ważniejsza od tego jest wspomniana zatem w piątym wersie otchłań, w którą zapadają się rzeczy i zdarzenia, mimo że nie sposób anulować jej obecności – taka jednak kolej spraw świata, czy też tak wygląda dział ludzki pod słońcem. Jednakże oznacza także krzyk i ręka, która zostaje wyciągnięta ku czemuś, komuś (lub Komuś). Chcemy podkreślić równorzędność pytań także z tego powodu, że nie podają na nie odpowiedzi. Stwarza to swoistą poetykę przemilczenia, to przechodząca figura pustych rąk – poznanie, które dopiero musi nastąpić. Zatem pytania te przede wszystkim znaczą otwarcie poematu, zadaje je podmiot na gościńcu poetyckiej egzystencji, podmiot, który zaprasza do podróży.

Pieśń I ma więc charakter specyficznego preludium – wszystko dopiero przed nami. Oczywiście tego rodzaju lektura nieco przeczyłaby tej zaproponowanej przez Venclovę, który wskazuje na pewną wynikowość, zależność poszczególnych pytań – upadek w otchłań wiąże się z krzykiem i wyciągnięciem ręki w nadziei ratunku, a gaj, w którym ktoś się skrada nie jest gajem bezpiecznym, ani miłym²⁸⁶. Tego rodzaju fabularyzujące odczytanie ma oczywiście swoje racje, jednakże wstępny charakter pieśni oraz tak wyraźna apostrofa do bliskich przybiera postać zaproszenia. Niepozbowionego, rzecz jasna, insynuacji ciemności, niewyżbytego również z niepokoju, jednakże te negatywne akcenty nie wydają się przeważać.

Nieco inaczej ma się sprawa wersji „o” *Pieśni I* – chodzi oczywiście o wspomniany uskok i potknięcie metrycznej linii wiersza. Nie wdaje się jakoby można było zrzucić winę na edytorów za ten „błąd”, czy też winić drukarnię. Po pierwsze aż dwie edycje zawierają takową wersję, a po drugie – jedna z tych edycji, to jest *Poezje zebrane* z 1992 roku, za podstawę wydania wskazuje *Wiersze śródziemnomorskie* wydane w 1962 roku, ale opatrzone autorskimi poprawkami i komentarzami. Można więc wnioskować, że to przeszkadzające „o” wstawił w miejsce „w” sam Wat. Nie chcemy jednak wskazywać wersji właściwej, raczej obstajemy przy uznaniu równowartości obydwu redakcji. Sytuacja z pewnością jest wyjątkowa, ale pozwala na wysnucie interesujących naszym zdaniem wniosków, ponadto natrafiamy przez to na swego rodzaju grę sensotwórczą nie tylko w obrębie ewentualnej relacji między dwoma pytaniami, ale także sama relacja między literami „w” i „o” zdaje się być ważna, przede wszystkim dlatego, że to ona uruchamia mechanizm poróżnienia, przez to zmusza niejako do bardziej podejrzliwego oglądu.

²⁸⁶ Gaj to tradycyjny *locus amoenus* poezji antycznej i renesansowej oraz pieśni ludowej. Tu już na samym początku słowo «gaj» zostaje zakwestionowane i podważone przez wprowadzenie symboliki przepaści. Idzie więc o Eden i o właściwy mu nieuchronny ciąg «niewinność – kuszenie – Upadek», przy czym fizjognomia «upadku» jest ściśle fizyczna: ktoś zapada w otchłań, słychać krzyk, czyjaś ręka wyciąga się w poszukiwaniu oparcia.” T. Venclova, dz. cyt., s. 405.

Dokonując wyodrębnienia, czy też redukcji do przestrzeni różnicującej, ustawiamy przed sobą dwa pytania i dwie litery. Zaczniemy od pytań: „Co zapada w otchłań?” oraz „Co zapada o otchłań?”. Pierwsze zapytuje o to, co znika w otchłani, co w nią wpada, a także ku czemu sięga swym ramieniem owa otchłań, czego może dotyczyć. Drugie pytanie również oscyluje w bliskości powyższych parafraz, ale gdy użyte „o” odniesiemy relacyjnie do tradycyjnego użycia przyimka „o” jako wskazującego zwykle cel zapytania, to „otchłań” staje się owym celem. Stąd możemy rzec, że w drugim pytaniu bardziej chodzi „o” samą „otchłań”, aniżeli o to, co w nią zapada, podobnie jak w retorycznej formie „zahaczyć o coś” stwierdzającej jakąś koneksję. Być może chodzi o pytanie dotyczące zjawisk i rzeczy, które mogą okazać się otchłannymi, trudno wskazać jednoznaczne rozwiązanie, przede wszystkim dlatego, że taka forma, jak „zapada o «coś»”, czy „zapadać o «coś»” nie występuje w języku polskim. Mamy więc wrażenie „błędu”, gramatycznej niepoprawności, wykojenia stylu, usterki, czy, jak to już powiedzieliśmy wcześniej, skaleczenia formy. To jednak nie wszystko. Ten „błąd” uruchamia jeszcze inne spojrzenie, a mianowicie owa kulejąca składnia każe zadać pytanie o relację syntagmatyczną – skoro nie możemy wyprowadzić jasnych znaczeń, opierając się na paradygmacie gramatycznym określającym związki składniowe, to należy zastanowić nad samą konkretną syntagmą. Chodzi nam o podwojenie czy zdublowanie głoski „o” – „Co zapada o otchłań?” („o”-„otchłań”) – wywołujące efekt zająknięcia się. Sprawiać to wrażenie sensotwórczego dwutaktu – niepewne literalne znaczenie zapytywania „o otchłań” idzie w parze ze znaczeniem wynikającym z brzmieniowej rekurencji „o”-„o...”²⁸⁷. Uprawnione wydaje się przywołanie kategorii mowy somatycznej, czy jak określił to Adam Dziadek, „pisanie somatycznego”²⁸⁸. Wydaje się możliwe wskazanie w tym szczególnym przypadku analogii do sytuacji, w której dochodzi do nagłej organicznej reakcji, zwanej zrywem mioklonicznym, częstym w sytuacji, kiedy doznaje się wrażenie upadania w początkowej fazie snu²⁸⁹. Możemy więc uznać to chwilowe i partykularne zawieszenie linearnego rozkładu akcentów, ów moment zająknięcia, za pojedynczy „impuls rytmiczny” przekształcający się w „somatyczny szyfter” spajający wyraz i ciało (całość pierwszej

²⁸⁷ *Alalia syllabaris* to łacińska nazwa zaburzenia mowy zwanego jękaniem.

²⁸⁸ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej...*, s. 53-82.

²⁸⁹ Mioklonie (*myoclonus*), czyli zerwanie mięśniowe, zaliczane dawniej do pozapiramidowych ruchów mimowolnych, obecnie wyodrębnia się je jako specjalną grupę zaburzeń ruchowych na podłożu zmian o różnym umiejscowieniu (rdzeń kręgowy, pień mózgu), ośrodki podkorowe, kora mózgu). Mioklonie polegają na krótkotrwałych kurczach (szarpnięciach) części lub całego pojedynczego mięśnia, bądź też grupy mięśni, a nawet wielu mięśni (polymyoclonus). Przypominają zjawiska ruchowe po podrażnieniu prądem elektrycznym. Mioklonie występują nierzadko u ludzi zdrowych (mioklonie fizjologiczne), zwłaszcza w pierwszym stadium snu NREM, a także w fazie REM. A. Prusiński, *Neurologia praktyczna*, Warszawa 2003, s. 110.

redakcji, oraz pozostałe osiem wersów redakcji drugiej można zapisać w ten sposób: Ss|Ss|Ss, natomiast piąty wers w drugiej redakcji oddaje zapis: Ss|Ss|Ss|Ss / Ss|Ss|Ss|Ss). Zatem ekstensja słowa „otchłań” zostaje sygnalizowana bezpośrednio przed pojawianiem się owego słowa.

Przez moment okazuje się odsłonięta sfera mowy niesygnifikatywnej, nie opatrzonej znakiem, ale zaznaczonej ową usterką. Taka optyka sugerowałaby zatem charakter doświadczeniowy, choć w istocie niewyraźny „otchłani” – innymi słowy „otchłań” przylega do języka w chwili gdy traci on przezroczystość, kiedy forma, którą tworzy, zmusza do spojrzenia na nią samą jako na miejsce styku z tym, co otchłanne, nie zaś jako swego rodzaju wehikuł reprezentujący otchłań. W tym błędzie, wykołajeniu stylu można dopatrywać się także mechanizmu katachrezy – mamy przed sobą nowe użycie „o”, które w istocie nie tyle wypełnia lukę w języku, co właściwie ją wyłuszcza, a przez to figuralnie włącza w ruch „zapadania” także język. Możemy to wyrazić jeszcze inaczej: tylko zapadający się język – nawet jeśli jest tylko chwilowy kollaps – może zapytywać „o otchłań”.

Należy także wskazać, że „o” jest właściwe zakrzyknięciu, wołaniu, stanowi również wyraz zdumienia – zatem i wołanie ku otchłani, zdumienie otchłanią, i moment chwilowego przerażenia dopełniają sensotwórczą potencję tego jednego, wyróżnionego w ten sposób pytania.

Chcielibyśmy wskazać jeszcze jeden trop, który wydaje się interesujący, choć samo jego wskazanie oznacza zbliżenie się do obszaru – jak to ujął swego czasu Jonathan Culler, przywołując termin Wayne’a Booth’a – „nadrozumienia” (*overstanding*). Sytuacja taka ma miejsce wtedy, kiedy zadajemy pytania „o to, co tekst robi i w jaki sposób; jak odnosi się do innych tekstów i innych praktyk; co ukrywa lub tłumi; co prowokuje lub sugeruje”²⁹⁰. Nas dotyczy przede wszystkim to, co wyrażają dwie ostatnie pary pojęć, wyznaczające przestrzeń ukrytą lub stłumioną, a także to, co w pewnym sensie jest prowokacją i sugestią. Postępując wedle rachunku niejednoznaczności, chcielibyśmy poddać analizie relację pomiędzy głównymi sprawcami zamieszania – chodzi nam o relację zachodzącą między literami „w” i „o”.

Jak wiemy, żona Aleksandra Wata, Ola (Paulina) Watowa, zwracała się do swego męża w zmienionej, w skróconej formie imienia, a mianowicie mówiła do niego często Ol

²⁹⁰ J. Culler, *W obronie nadinterpretacji*, w: U. Eco [i in.], *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 131.

[MW I 1990, 301]; znajomi również, tak jak wspomniany częstokroć w *Moim wieku* Władysław Broniewski zwracali się do Wata *per* Olek [MW I 1990, 36]. Czy zatem obecność tych dwu liter – tej z pierwszej redakcji i tej z drugiej redakcji – nie cechuje zadziwiająca zbieżność z alternatywnym inicjałem Aleksandra „Ola”/„Olka” Wata – to znaczy: O. W.? Nie będziemy upierać się przesadnie przy owej nadinterpretacji, czy jak chce Culler, a wcześniej Booth, „nadrozumieniu”. Chcielibyśmy raczej widzieć w tym nadobowiązkowy przypis do swoistego intymnego języka wpisanego w wiersze autora *Ciemnego świedla*, czy właściwie intymnej mowy, która przeszywa całe uniwersum sensotwórcze, jakim jest dzieło Aleksandra Wata.

Interesujący może wydawać się fakt, że podobna, to znaczy podobnie ewentualna, czy też potencjalna, relacja między literami „o” i „w” zachodzi w utworze *Ewokacja*, dedykowanym Marii Czapskiej i Józefowi Czapskiemu. Utwór ten został napisany, tak jak *Pieśni Wędrowca*, w La Messuguière, w 1963 roku, czyli niedługo po ukończeniu i wydaniu śródziemnomorskiego poematu. W jego drugiej części (wiersz dzieli się na trzy części) składającej się z ośmiu strof, trzy z nich – druga, trzecia i ostatnia, ósma rozbita przeczyną – zawierają litery „O.” i „W.” pełniące rolę wywoławczych inicjałów, którymi posługiwali się więzienni strażnicy, gdy przychodzili z wezwaniem na przesłuchanie. Spójrzmy:

(Dwudziestu ośmiu nas na metrach jedenastu
plusnęło w wody snu oślizłym stadem fok,
gdy zgrzytnął klucz i nas jak z knuta trzasnął
rzemienny głos: WSTAWAJ NA BUKWU O)

O... wrócił. Wśliznął się pomiędzy nasze poty,
KOTLIETKU SDIEŁAJTIE, majaczy, IŻ NIEWO.
I zstąpił w loch nasz – rycerz z ikon złotych
w kurzawie z lilii – siepacz z O-S-O²⁹¹

[...]

Znowu nura dam w podsenną moją grę!
O knuty, poty, wszy, zezwólcie bym wymarzył

²⁹¹ Kolegium Specjalne NKWD – *Особое Совецание при НКВД СССР* (*Osoboje Sowieszczanie*, tzw. OSO, Centralna Trójka).

śród koralowych raf świetliste wstęgi ryb...

Lecz znowu zgrzytnął klucz: WSTAWAJ NA BUKWU WE.

[WŚCŚ 2008, 104-105]

Ważny jest tu także dotyczący tych fragmentów *Ewokacji* komentarz, jaki dołączył autor: „Na bukwu O- na literę O: klucznik przychodzący po więźnia na «dopros» (przesłuchanie), odczytywał papierka inicjał wezwanego” [Pz 1992, 319].

Oczywiście nie uznajemy tego za jednoznaczne potwierdzenie wcześniejszej, związanej z *Pieśnią I*, interpretacyjnej argumentacji. Chcielibyśmy raczej utrzymać uwagę o inicjałach w dozie przypuszczenia interpretacyjnego, jako swego rodzaju głosę czy przypis. Tym bardziej, że w wierszu *Ewokacja* następuje swego rodzaju pseudonimizacja: pierwsza wywołana inicjałem osoba – na literę „O” – doświadcza tego, co było udziałem Michaiła Teitza: „...Sdiełajtie iż niewo kotlietka – zróbcie z niego kotlet: autentyczne słowa Berii, wskazującego (siepaczom) na mojego współwięźnia z Łubianki, Michaiła Teitza, wicedyrektora Instytutu Marksa–Engelsa. I zrobili. Widziałem też innych w ten sposób spreparowanych, na Zamarstynowie i w Saratowie” [Pz 1992, 319]. Reasumując, dwa paralelne zdania, zapisane majuskułą, stanowiące spolszczoną transkrypcję fonetyczną wypowiedzi usłyszanej w języku rosyjskim: „WSTAWAJ NA BUKWU O” oraz „WSTAWAJ NA BUKWU WE” zawierają głoski „O” i „WE” (nazwę rosyjskiej spółgłoski „B”, odpowiednika polskiego „w”, wymawiamy jako „we”). Być może wcale nie trzeba stwierdzać jedynie słusznej ścieżki – pozytywne zadekretowanie wydaje się mimo wszystko wychylać ku przesadzie, natomiast negacja jakiegokolwiek myśli o inicjalnie wpisanym imieniu własnym zdaje się pozbawiać – choć doprawdy nieznacznej, to mimo wszystko jednak – pewnej części urokliwej tajemnicy Watowskiego pisania.

Wiemy przecież, że Wat oprócz wierszy naświetlonych samowiedzą, przepalonych świadomością, pisał i takie – czego przykładem oczywiście *Piecyk*, ale także poemat *Wieczór – noc – ranek*, i do pewnego stopnia także wiersze składające się na poemat śródziemnomorski – które powstawały na granicy świadomości i nieświadomości, sięgały pod tkanekę zasady rzeczywistości, napisane w „stanie łaski poetyckiej”, którą umożliwia „przygaszenie świadomości” [Dbs 2001, 23]. Stąd nie nadajemy tej, bądź co bądź zastanawiającej, zbieżności jakiejś funkcji intencjonalnej asygnaty. Starczy powiedzieć, że

linia pisania Wata oraz linia jego doświadczenia i egzystencji jednały się, plątały, wymieniały, układając się w splot życia osobistego i życia poetyckiego „między którymi nie było rozdarcia, chociaż każde miało swoje rozdarcia”.²⁹² Dlatego można przyjąć, że podwójne preludium *Pieśni Wędrówca* stanowi otwarcie poematu, odpowiadając tym samym dialektyzującej wszystko świadomości Wata, a zarazem otwiera przestrzeń intymnego mówienia poetyckiego, mowy doświadczenia i poznania dziejących się wraz każdym kolejnym słowem.

KAMIEŃ I ŻYCIE

Pieśni Wędrówca, tak jak to wcześniej określiliśmy, są przykładem nowoczesnej formy literackiej, zbliżonej do polimorficznej sylwy²⁹³. Konstrukcja poematu polega na kompozycji fragmentów, w nich zaś zauważalna zostaje pograniczna strefa dialogu stylów i głosów oddająca wedle standardu tropicznych i figuralnych przekształceń zdarzenie poznawcze i doświadczenie egzystencji. Paralelizmy treściowe i składniowe, cytaty i autocytaty wyznaczają porządek powtórzeń i różnicowania, jednocześnie wskazują integrujący całość czynnik: podmiot mówiący, który można zidentyfikować do pewnego stopnia z autorem, Aleksandrem Watem.

Mówiliśmy wcześniej również o polifonii, a ta w pełni ujawnia się już w pierwszej części poematu, w której dramat poznawczy wyrażony jest formą bliską zaśpiewom ludycznym, przy jednoczesnym ukazaniu mirażu tego, co niewiadome, tak, że wydaje się, że jakiś enigmatyczny cień pada na istnienie. Wszystko to kontrastuje bezpośredni zwrot do najbliższych, wywołujący wspólnotę, jako nieredukowalny i niezbywalny element doświadczenia egzystencjalnego i poetyckiego. Dodatkowo te dwa ostatnie wersy wprowadzają sygnaturę aksjologiczną, czy szerzej etyczną – dopiero w obecności innych, zdaje się mówić podmiot, możliwa jest prawda pieśni, zatem:

[...]

Podaj rękę, synu

Żono, patrz mi w oczy.

²⁹² A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku...”* ..., s.24

²⁹³ Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 8-40.

Szczególnie w spojrzeniu żony tkwi niezwykła siła: „czyste spojrzenie, rzeczywiste czy wyobrażalne żony mojej rozstrzygały wahania moje, człowieka słabego”²⁹⁴ – zanotuje Wat blisko przed śmiercią. Zaś w wierszu *List* z 31 grudnia 1947 roku, powstałym piętnaście lat przed *Pieśniami Wędrowca*, Wat – nowonarodzony poeta, dopiero co powróciwszy do ojczyzny z tułaczki wschodniej – zapisał:

Poezja jest tangensem samotności
dlatego nie martw się żono
gdy czasem odchodzę od Ciebie
aby nie patrzeć przez twoje dobre oczy
aby patrzeć w twoje piękne oczy.
[...]

Spoza koronki i spoza seledynu
dokądkolwiekbym szedł
twoje wierne oczy
niech zawsze czuwają nade mną.

Gdy promienność mrocznieje
twoje oczy jaśnieją.

[Pz 1992, 267-268]

Intymistyczne nacechowanie określa do pewnego stopnia poetycki wyraz przedstawiony powyżej, podobnie zresztą, jak to ma miejsce w *Pieśniach Wędrowca*. Nie w tym jednak rzecz, aby przenieść *Pieśni Wędrowca*, czy jakiegokolwiek inne wiersze Wata, w obszar dokumentu osobistego, choć poniekąd poetyckie dzieło Wata nim właśnie jest. Chcielibyśmy raczej w tym przywołaniu żony i syna widzieć fosforyzujący znak szczególny, który energią owej niezwykłej, nie tyle apostrofy, ile właściwie anaklezy do najbliższych, konkretyzuje to, co należy do pisania i to, co należy do życia w niemożliwą do rozplątania wiązkę. Ów splot

²⁹⁴ Coś niecoś o „Piecyku” 19

okazuje się nie tylko określony działaniem twórczym, zostaje wsparty nieredukowalnym walorem aksjologicznym – anakleza, jeśli już pozbawimy ją relacji klasycznie metafizycznej znanej z liturgii, nie zostaje pozbawiona etycznego wymiaru, niemożliwe jest usunięcie jej z rejestru wysokiej aksjologii zdarzenia spotkania.

W tym przejściu od apostrofy do anaklezy należy też widzieć ruch obejmujący przejście od dzieła do działania. Powraca zatem w nowej odsłonie wskazywane już *Piecyku* doświadczenie pisania, a zarazem pisane doświadczenie – szczególna praktyka twórcza, powtórzmy raz jeszcze, wiążąca wymiar egzystencji z wymiarem literatury. Wszystko to sprawia, że dzieło Wata stanowi literaturę spod znaku *scriptible*, którą należy nie tyle przeczytać, co właściwie aktywnie doświadczyć w rozumiejącej lekturze. Dziadek, a następnie Rojek przywołują tu oczywiście znaną typologię Rolanda Barthes'a, który owemu czynnemu *scriptible* (tekst „pisalny” – warto przywołać angielskie tłumaczenie francuskiego neologizmu – *writerly*) przeciwstawia bierne *lisible* (tekst „czytalny” – angielskie tłumaczenie: *readerly*)²⁹⁵. Można do tego dodać jeszcze inną, powstałą na gruncie hermeneutyki literackiej Michała Januszkiewicza koncepcję interpretacji transakcyjnej, którą autor książki *Wokoło hermeneutyki literackiej* oparł na podwójnym, nierozrywalnym ruchu „wczytywania się” i „wczytywania” – to znaczy z jednej strony bezwolnego oddania się dziełu, poddaniu się jego namowie, oraz z drugiej radykalnie aktywnym włączaniu weń amalgamatu własnych obsesji, „wczytywaniu” ich w dzieło. Ważne jest tu utrzymanie obydwu ruchów. Koncepcja interpretacji transakcyjnej Januszkiewicza, opierając się na hermeneutyce, wprowadza jako niezbywalny element lektury etyczną rację – fakt ten, jak się zdaje, dookreśla przebieg spotkania z dziełami, które Barthes określił mianem *scriptible* – „czynny udział” w dziele wiąże się z odpowiedzialnością.

Wydarzeniowy charakter *Pieśni Wędrowca* czyni je dziełem kluczowym dla dojrzałej Watowskiej poetologii – tu właśnie kapitalny sens zyskuje neologizm wprowadzony przez

²⁹⁵ R. Barthes, *S/Z*, przeł. R. Miller, Gateshead 2002, s. 4-5. Zob. A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 96. Odnośny komentarz Rojka: „Jak słusznie zauważa Adam Dziadek, wielość współwystępujących u autora Ciemnego świecidła, czasem w obrębie jednego utworu, języków literackich i ich pozorne nieuporządkowanie sprawia, że twórczość ta jest – idąc za znaną z *S/Z* typologią Rolanda Barthes'a – *scriptible*, przeznaczoną do lektury aktywnej, współtworzącej, rekonstruującej, do odczytania, a nie tylko do odtwórczego przeczytania, *lisible*. I tak, przykładowo, Wat zaczynał swą przygodę z literaturą jako awangardzista, by kończyć ją jeśli już nie jako klasycysta, to w każdym razie jako – celowo użyjmy tu terminu tyleż nieprecyzyjnego, co obejmującego szerokie pole zjawisk – poeta kultury. Ale dyskurs poetycki pisarza nawet w utworach tak programowo (w samym choćby tytule) odwołujących się do europejskiego dziedzictwa kulturowego, jak *Wiersze śródziemnomorskie*, pozostaje asocjacyjnym, ekstrawaganckim i prowokacyjnie uduchowionym dyskursem awangardowym.” P. Rojek, „*Historia zmącona autobiografią*”. *Zagadnienia tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Kraków 2009, s. 9.

Przemysław Rojka, a mianowicie „bio/bibliografia”²⁹⁶, który w jednej z figuralnych ścieżek jego rozumienia nadaje dziełu Wata status pisanej, czy piszącej się (*graphein*), wielogłosowej, polifonicznej i sylwicznej księgi (*biblios*) życia (*bios*).

KAMIEŃ I ŚWIAT

Drugą z *Pieśni Wędrowca* poczyną *incipit*: „Zbrzydzony wszystkim, co żywe oddaliłem się w świat kamienny”. Przenosimy się więc w *lapidarium*, w dział kamienny, co przynajmniej na pozór zdaje się przeczyć temu, co wyraża wcześniej wskazana ogólna formuła „bio/bibliografii”.

Pozory te oczywiście postaramy się rozwiać, wskazując otwartą w *Pieśni II* szczególną figuralną grę językowych struktur stających niejako na przekór temu, co eksplicytnie w nich wyrażone. *Pieśń II* między innymi z tego powodu zajmuje w poemacie miejsce wyjątkowe, ponadto „jest najdłuższa ze wszystkich [składających się na poemat pieśni – P. P.]. Stanowi silny kontrapunkt wstępnej apostrofy, co zostaje osiągnięte poprzez narracyjne zwroty, tonację dysertacji i wersy ciężkie, powolne, ciężące ku prozie. Poeta, twarzą w twarz z unicestwieniem, poszukuje metafizycznego «środka», w którym spotkałyby się Bóg i Ja, i nastąpił koniec wszelkiej zmienności”²⁹⁷.

Słowa Venclovy wskazują ascetyczny ton *Pieśni II* – poeta, stając naprzeciw kamiennej bryły, próbuje pokonać dzielący go od monolitu dystans, można rzec, że pragnie on przyłgnąć do kamienia w takim stopniu, aby możliwym okazało się przeprowadzenie rachunku tożsamości. Spójrzmy na cały początkowy ustęp (zakładając oczywiście, że składa się ona z takowych ustępów, czy względnie możliwych do wyodrębnienia części²⁹⁸):

Zbrzydzony wszystkim, co żywe oddaliłem się w świat kamienny: tutaj,
myślałem, wyzwolon, z góry a bez pychy będę oglądał tamtych rzeczy
zwichrzenie. Okiem kamienia, sam kamień wśród kamieni, i jak one czuły,
pulsujący – za słońca obrotem. Oddalający się w głąb siebie-kamienia,

²⁹⁶ Tamże.

²⁹⁷ T. Venclova, dz. cyt., s. 406

²⁹⁸ Jako wyznacznik podziału będziemy traktować tu pojawiające się po skończonym wątku głęboko wcięte akapity przypominające nieco wewnątrzwersową przerzutnię. Każdy z tych akapitów rozpoczyna relatywnie nowy wątek myślowy, choć oczywiście pozostający w nadrzędnym związku z całością – pieśń tę, jak zresztą i pozostałe cechuje spójność treściowa i funkcjonalna. Poszczególne zdania i ciągi zdań wchodzą ze sobą w ścisłe relacje, pojawia się również wyraźny paralelizm formalny.

bez ruchu, bez szmeru; stygnący; obecny obecności gaśnięciem – w zimnych atrakcjach księżyca. Ubywający ubytkiem w klepsydrze, równomiernym, nie ustającym, nie różnicowanym, ziarno, jedno przy drugim. Poddany zatem rytmom, wyłącznie, dnia i nocy. Ale –
nie w nich z tańca, nie z wirowań, nie z frenezji: reguła tylko milczenie.
Nie stają się, są. Nic nad to, myślałem, zbrzydziwszy sobie
wszystko co staje się.

[WŚCŚ 2008,]

W jedenastu powyższych wersach zauważalne od razu zostaje swego rodzaju sprzeniewierzenie względem *Pieśni I* – intymna przestrzeń mowy być może nie zostaje odrzucona, ale jest ona określona w relacji podmiotu do samego siebie dążącego do kamiennego punktu widzenia, niby anulowana zostaje przestrzeń wspólnoty na rzecz „oddalania się w głąb siebie-kamienia”. Chodzi zatem o szczególny projekt eschatologiczny – od pragnienia wyzwolonej obserwacji: „wyzwolon, z góry a bez pychy będę oglądał tamtych rzeczy / zwichrzenie. Okiem kamienia, sam kamień wśród kamieni”, podmiot przy końcu pieśni dochodzi innego zgoła pragnienia: „uciekłem w świat kamienny, by kamień wśród kamieni zbywszy pychy / a z wysoka, z wolna zamykać oczy, jeszcze nie kamienne a już nie ludzkie, / na wasze męki, na waszą czułość, na wasze prace i na te konania wasze, na wszystko, co poddane nieustającemu skażeniu”. Od szczególnej formy istnienia w postaci kamiennej, podmiot mierzy w ostatnie słowo, które także, jak można mniemać, wraz z podmiotem stanie się kamieniem, w którym nic „z tańca, nie z wirowań, nie z frenezji: reguła tylko milczenie”. Zatem, przynajmniej w planie treści, nie jest to znany już z *Piecyka* lazuryt, łaskoczący oko grą koloru *lapis lazuli* („Wyrocznia rytmów koncentrowała wytyczne słów i istnień. Dumny i młody pan wychodzi na królewski rynek i przemawia do zebranego motłochu: Lapis lazururowe ptaki są najbardziej stosowne do mojej szkockiej czapeczki”)²⁹⁹. Tutaj wyrasta przed nami świat skrajnie umartwiony, ledwie żywy, czy właściwie świat życia *ex post*. Podmiot wkracza zatem na drogę alienacji, jego pojedynczość nie jawi się we wspólnocie – indywidualność wyraża uczucie odrazy, „zbrzydzenia” światem życia, zatem podmiot zamierza odmienić siebie w oderwaniu od istot żywych. Tu jednak daje się poznać pewna, nazwijmy to, ramowa nieścisłość (ramowa także dla tego, że wykrycie podobnych nieścisłości jest celem naszej próby z *Pieśnią II*) – trudno wyrazić świat pozbawiony życia, świat nie-tańca, nie-wirowań,

²⁹⁹ Por. A. Dziadek, dz. cyt., s. 69.

nie-frenezji, gdy czyni się to językiem wykonującym, owszem nie wielkie, ale mimo wszystko, nieco frywolne piwoty, dyskretnie puszczającym do nas oko (jak się później okaże „wyłupane”, „wykłute”) na przykład wtedy, gdy w pierwszym „wyzwolon” udaje się nam posłyszeć „z wolna” (i na odwrót).

Będąc już przy aspekcie językowym, warto zwrócić uwagę na linię prozodyczną *Pieśni II*, którą cechuje przede wszystkim spowolnione tempo wydłużonych wersów, w „ciężkie” i „powolne”, jak pisze Venclova, okresy zdaniowe i opracowana na nieco barokową modłę, inwersyjna składnia. Krystyna Pietrych wskazuje swego rodzaju powinowactwo z biblijnym frazowaniem: „Naturalistyczne słownictwo i obrazowanie stanowi widomy dysonans w stosunku do uroczystej, podniosłej, dostojnej tonacji *Pieśni II*. Wyraziste, pełne symbolicznych znaczeń obrazowanie, niecodzienne, wyszukane słowa o staropolskim bądź obcym pochodzeniu («wyzwolon», «Aetas serenitatis»), uniezwyklona składnia oparta na szyku przestawnym i licznych powtórzeniach, a także fraza długa, rozlewna, zbliżająca wiersz do rytmicznej prozy – to niewątpliwie zabiegi uwznioślające wypowiedź, stylizujące ją na mowę biblijną”³⁰⁰. Wydaje się, że tego rodzaju organizacja poetyckiego monologu celującego w monolit oddaje we właściwy sposób zamiar kamiennego osamotnienia się, огоłocenia siebie samego z materii żywej:

Sam kamień wśród kamieni. O, nigdy nie myślałem
o kamieniu w słowach śmierci. Zawsze odczuwałem w nim serce, j e g o życia
pulsowanie, i nie w strukturach wewnętrznych, które wprawiają w podziw
gapiów, fotografów, mineralogów... Po prostu: serce kamienia. Po prostu:
sny kamienia. Być w sercu kamienia – jak ja tego pragnąłem!
W sercu kamienia, bez skażenia, które przez nasze skażone żyły
wchłapuje się w głąb naszych serc i wrasta, czyniąc je materią wskroś gnilną,
poddaną wszelkim rozkładom.

[WŚCś 2008, 12-13]

³⁰⁰ K. Pietrych, dz. cyt., s. 41.

Poszczególne segmenty *Pieśni II* nakładają się na siebie – najpierw „serce kamienia”, potem „sny kamienia” i wreszcie „myśli kamienia” możemy uznać, jak sugeruje Venclova, za swego rodzaju „trzy kolejne warstwy wewnętrznego uniwersum kamienia”³⁰¹. Zachodzi wyraźna zbieżność opinii Venclovy z tym, co w *Pieśni II* dostrzega jako kluczowe Krystyna Pietrych: „*Pieśń II*, w całości poświęcona rozważaniom dotyczącym kamienia, mówić jednak nie tyle o fizycznej trwałości minerału, ile raczej o czymś, co moglibyśmy określić jako jego sferę wewnętrzną, symbolizowaną w tekście słowami «serce», «sny», «myśli» kamienia; to owa sfera wewnętrzna jest prawdziwym źródłem fascynacji poety”³⁰².

Jak Venclova, tak Pietrych proponuje lekturę symboliczno-tropicznej tkanki *Pieśni Wędrowca* jako operacji językowej, która przedstawia figuralną drogę do odkrycia tajni kamiennego świata – symbole, oczywiście poddane względem tradycji pewnym odmianom, jednakże klasycznie podejmują się korespondencji z esencjalną, nie podległą śmierci, różną od chaosu świata życia, monadą suwerenną kamienia: „Serce kamienia / nie podległe zniszczeniu, śmierci wszystkiego, co się staje. Opancerzone, monada suwerenna”. Wydaje się, że tylko poetycki język zdolny jest jakoś przylec do tego upragnionego świata będącego, choć przecież niestającego-się istnienia. Tym samym podmiot podejmuje próbę wniknięcia w „myśl kamienia”.

Zatem w *Pieśni II*, tak jak w bardziej ogólnym paradygmacie: „Kamień symbolizuje zawsze spójność, jedność, siłę i harmonijne pojednanie z własną istotą. Reprezentuje też istotę boską – tę funkcję posiadają kamienie szlachetne często wyliczane w Biblii. Symbolika kamienia, w tym wypadku pozbawiona biblijnej gamy kolorów, form i struktur, ma dla Wata pierwszorzędne znaczenie. W kamieniu dostrzega Absolut, «suwerenną monadę» nie tkniętą przez dezintegrację, grzech i winę – coś znajdującego się poza wszelką intencjonalnością”³⁰³. Wtórują temu słowa Krystyny Pietrych: „Kamień symbolizuje trwałość i niezmiennność, kojarzy się z Bogiem, z Absolutem”³⁰⁴. Oddalamy się nieustannie od świata nietrwałego, zmiennego, gnani pragnieniem zestalenia się z tym, co jest i nie podlega wymianie, czy redukcji. Cali, wraz z podmiotem skupieni w punkcie kamienia, identyfikujący się z zasadą i elementem, który nie ulega podziałom, nie zawiera bowiem części, jest jednią, jak kamienie, które „nie stają się”, ale „są”: „*Ubi non dantur partes, ibi nec extensio, nec figura, nec*

³⁰¹ T. Venclova, dz. cyt., s. 407.

³⁰² K. Pietrych, dz. cyt., s. 35.

³⁰³ T. Venclova, dz. cyt., s. 407.

³⁰⁴ K. Pietrych, dz. cyt., s. 38.

divisibilitas locum habet. Atque monads istae sunt verae atomi naturae et, ut verbo dicam, Elementa rerum” („Tam zaś, gdzie nie ma części, nie jest możliwa ani rozciągłość, ani kształt, ani podzielność. Monady te są tedy właściwymi atomami natury i jednym słowem pierwiastkami rzeczy”)³⁰⁵.

Świat kamienny, jako alternatywa świata życia, staje się przestrzenią, w której podmiot chciałby odnaleźć czystą linię trwania poza czasem, poza rozpadem i gniciem. Z całą pewnością możemy stwierdzić, że w *Pieśni II* dochodzi do symbolicznej konfrontacji: humus życia kontra skała, lity kamień. W treści utworu zostaje wyrażone eksplicytnie staranie podmiotu o to, aby znaleźć sposób na dotarcie do istoty kamienia. Trzy główne figury: „serce kamienia”, „sny kamienia” i „myśli kamienia” wyznaczają centralną triadę, charakteryzującą nieuchwytną istotę i esencję kamienia. Podmiot rozważając je kolejno, zacieśnia wokół nich pojęciową pętlę, tym samym ścieżką językowej i figuralnej medytacji pragnie dotrzeć do esencji kamienia. Można widzieć w tym próbę, czy raczej pragnienie identyfikacji totalnej. Mniej więcej do rodzaju tezy prowadzi lektura, którą określimy teraz lekturą stopnia pierwszego, a która opiera się na potyczce „dwóch antytetycznych obrazów: «wszystkiego, co żywe», i «świata kamiennego»”³⁰⁶. Podmiot, wychodząc ze świata życia zmiennego i przygodnego, zmierza ku światu kamiennemu niezmiennemu i esencjalnemu – „świat ten ma być miejscem ucieczki, celem wędrowca; «Ucieczka [...] wynika zatem z rozpaczliwego poszukiwania punktu stałego i wiecznego, nad którym czas nie ma władzy»”³⁰⁷. W ten sposób kamień zostaje przeciwstawiony przemijaniu.

Mimo tego, że po części za Venclovą odrzuciliśmy kategorię drogich i szlachetnych kamieni, to jednak kamień, w *Pieśni II*, jak pokazuje lektura pierwszego stopnia, posiada podobne moce do tych, jakie posiadają szlachetne kamienie – kamienie w *Pieśni II* „pozostają tu na usługach symboliki doskonałej syntezy, osiągananej przez «myśl i słowo»”³⁰⁸. Tego rodzaju symbolika syntezy – zdobycia stancji niepodzielnej i niepodległej, owa mara podmiotu, jak można by nazwać tego rodzaju niedosiężne spełnienie – zostaje podkreślona w propozycji Pietrych, Venclovy, Przymuszały i Łukasiewicza. Ten ostatni pisze: „Tam w sercu

³⁰⁵ G. W. Leibniz, *Monadologia*, teza nr 3.

³⁰⁶ B. Przymuszała, „Czas wzbogacony” w *późnej liryce Aleksandra Wata*, „Pamiętnik Literacki” 2001 nr 1, s. 146.

³⁰⁷ K. Pietrych, *Obraz natury w „Pieśniach wędrowca” Aleksandra Wata*, „Prace Polonistyczne” t. 46 (1990), s. 77.

³⁰⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 179. Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 215. Zob. także G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przekł. W. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 221 - 297.

kamienia można mówić o pełnej tożsamości, a więc o boskości...”³⁰⁹. Uwidacznia się tu powinowactwo z zakorzenioną w folklorze i naukach hermetycznych, choć mającą swoją historię bardziej osobną w nowoczesności, symboliką minerałów: „drogie kamienie oznaczają elementy stałe, wieczne, w przeciwieństwie do ulegającej przemianie natury. [...] Drogie kamienie, przeciwstawione – jako elementy stabilne i wieczne – chaotycznej i przemijającej naturze, to koncepcja wywodząca się z alchemii i powiązanych z nią nauk okultystycznych”³¹⁰.

Kamień z *Pieśni II*, wedle standardu narzuconego taką lekturą, choć pozbawiony pokus skrzącego minerału, pozbawiony mamiącej oczy powierzchniowej iryzacji, mówiąc wprost: zwykły kamień, monolit, jakich w wyższych partiach gór mnóstwo, staje się wehikułem, czy właściwie indeksem materii pierwszej, staje się naczyniem objawienia bytu i szczególną ontofanią. Zaś podmiot mierzy ku ostatecznej z nim identyfikacji, nie projektuje zatem swej ontologii podług kamienia, pragnie w istocie związać się z nim poza wszelką „logią”, chce nawiązać nierelacyjny stosunek ontyczny – idealne równanie.

Należałoby jednak zadać pytanie, które w oczywisty sposób umyka wobec narzucającej się, czy właściwie uwodzącej, symbolicznej abrewiatury kamienia – a mianowicie: w jakim języku wersy, by nie rzec wersety, *Pieśni II* mówią o tym wszystkim? Jak powiedzieliśmy, życie zostaje w *Pieśni II* skonfrontowane z kamieniem; rozpad i gnicie zestawione jest z trwałością monolitu, należałoby właściwie powiedzieć, że natura ożywiona została totalnie zdeprecjonowana w konfrontacji z ideą trwałości, której odpowiednikiem jest kamień, jego serce, sny i myśli. Rodzi się pytanie: czy konfrontacja ta rzeczywiście przebiega wyłącznie wedle porządku, który podają Venclova i Pietrych? Innymi słowy, czy struktura poetyckiego języka – a właściwie językowa praktyka *Pieśni II* przejawiająca się w retorycznym obrzmieniu, w figuralnym frazowaniu opierającym się jednak na pewnym uchwytnym schemacie (ożywione celuje w nieożywione, i – *à rebours* – nieożywione w ożywione) – nie podsuwa nam jeszcze innego, równoprawnego scenariusza lektury? Równoprawnego względem tego, który opiera się na egzegezie symbolicznej i quasi-metafizycznej (Venclova, Przymuszała, Łukasiewicz), a momentami nawet gnostycznej (Venclova, Pietrych)?

³⁰⁹ J. Łukasiewicz, *W dwudziestoleciu. O poezji Aleksandra Wata*, „Pismo” 1981 nr 5/6, s. 15.

³¹⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s.179 – 180.

KAMIEŃ W JĘZYKU ŻYCIA

Bez względu na propozycję lektury, obecny w *Pieśni II* projekt eschatologiczny (jak wcześniej to zostało określone), którego celem *explicite* miała być metamorfoza podmiotu w kamień, a pośrednio metafraza języka ludzkiego na mowę kamieni, musiał okazać się projektem niemożliwym – odsłania to w pełni *Pieśń III*. Należałoby się zastanowić jednak, czy nie zostało to już jakoś implicytnie zapowiedziane w *Pieśni II*?

Chodziłoby zatem o maksymalne zbliżenie się do struktur gramatycznych obecnych tu figur, a także o próbę podejrzenia działania sensotwórczego, które można wyprowadzić z owych struktur figur i tropów. Pozwala to na odkrycie znaczącej reguły gramatycznej w regule semantycznej. Możliwe staje się oznaczenie napięcia, jakie zachodzi między poprawnie rozczytaną grą metafor, metonimii, czy szerzej całą symboliczną ofertą sensu, a swego rodzaju mistyfikacją, ujawnionym fortelem języka owych metafor, metonimii i symbolów. Paul de Man przestrzega jednak wyraźnie, że bez względu na to, czy w poczuciu triumfu wskażemy „retoryczną gramatyzację semiologii”, czy też bardziej szczegółowe przebiegi „gramatycznej retoryzacji fraz illokucyjnych” zostajemy i tak przy owym pierwotnym napięciu, swego rodzaju wyczekiwaniu, a właściwie „niepokoju niewiedzy”³¹¹. Wskazując na somatyczną „podświadomość” obecną w dziele Wata, K. J. Jeleński³¹², otworzył drogę do szukania tego rodzaju depozytów „pod powierzchnią” semantyki języka poetyckiego autora *Ciemnego świecidła*. Użyliśmy cudzysłowu ze względu na to, że nie chcemy mówić tu o konfrontacji powierzchnia – głębia, chodzi raczej o związki, węzły czy poróżnienia na poziome tkanki lingwistycznej. Dobrze pokazuje to naszym zdaniem wskazana przez Adama Dziadka relacja oddana anagramatycznym zestawem *soma* – *sema* (*soma*: doświadczenie ciała i jego reprezentacje oraz *sema*: doświadczenie tekstu i jego reprezentacje)³¹³. Chodziłoby więc o możliwość wskazania swego rodzaju *hipo*-języka znaczących struktur gramatycznych, z których złożone są figury obecne w tekście. Oczywiście odniesienie do „podświadomości ciała” jest do pewnego stopnia ilustracyjne – chodzi przede wszystkim o podkreślenie relacji przedstawień doświadczenia ciała i realizacji doświadczeń tekstu w pisaniu. Spojrzenie tego rodzaju można oddać, zagrywając figuralnym

³¹¹ P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybylski, Kraków 2004, s. 31.

³¹² K. J. Jeleński, dz. cyt., s. 83.

³¹³ A. Dziadek, „*Soma*” i „*sema*” – zarys krytyki somatycznej, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego, E. Nawrockiej, Warszawa 2007, s. 69-93.

atutem: „istnieje mrok leżący pod światłem i kryjący się w świetle”³¹⁴ – naszym zadaniem jest znaleźć moment napięcia między nimi, nie tyle odkryć zasadę zasad jednego i drugiego, co określić znaczenie owej pośredniej przestrzeni, momentu wahania i nierozstrzygalności.

Lekcja autora *Alegorii czytania* pokazuje zasadność tego rodzaju spojrzenia, które dzieli interpretację opartą na epistemologii semiotycznej i interpretację, która opiera się na epistemologii analitycznego podejścia do retorycznej gry – lepiej poznajemy w ten sposób konkretny język, jedyną emanację podmiotu, i kiedy stwierdzamy, że nie jesteśmy w posiadaniu ostatecznej wiedzy, co też ów język „kombinuje”³¹⁵, to tym samym przydajemy mu atrybucję emanującego przezeń podmiotu-osoby, jej nieuchwytnej, niewyraźnej instancji. Ważne w tym wypadku jest to, że nie rozważamy tego tylko na podstawie tego, co podmiot mówi o sobie i świecie, ale na podstawie tego, jak to robi, jak uzyskuje on efekt retoryczny, jak markuje swoje działanie. Linie „co” i „jak” mogą się oczywiście nieustannie splatać i rozplatać, przypominając tym samym nieukończoną zabawę taneczną zwaną *cotillion* – sens dzieła, jaki wyłania się w ten sposób pozostaje, mimo skrupulatnej regulacji, niezupełny. Ale jak przekonuje Giorgio Agamben: „Autor musi pozostać niewyrażony w dziele, a mimo to – i przez to właśnie – potwierdza swoją obecność; podobnie też podmiotowość ukazuje się i stawia najzacieklejszy opór właśnie w punkcie, w którym dostaje się we władanie rozgrywających nią urządzeń [retoryczne samowładztwo języka – P.P.]. Podmiotowość – kontynuuje Agamben – wyłania się tam, gdzie żywa jednostka krzyżuje się z językiem, i rozgrywając się w nim bez reszty, obnaża w geście swoją fundamentalną nieredukowalność do tej gry. Cała reszta jest tylko psychologią, a w psychologii nigdy nie znajdziemy czegoś takiego jak podmiot etyczny czy forma-życia”³¹⁶. Ujmując rzecz nieco eliptycznie, możemy powiedzieć, że podmiot poprzez język mówi – jestem, tylko dlatego, że jestem rozgrywany tym właśnie językiem, że rozgrywam się tym językiem. Tu zyskuje swoje wyjaśnienie nieco tautologiczna formuła użyta wcześniej mówiąca o regule skrytej w regule.

Przyglądając się zatem semantycznym przekształceniom w *Pieśni II*, zawieszając tymczasowo pojmowanie retoryki, jako „narzędzia podmiotu, przedmiotu lub relacji między nimi”, a przyjmując, że pozostaje ona przede wszystkim na usługach „języka, który ją

³¹⁴ H. Blumentberg, *Światło jako metafora prawdy. Przedpole filozoficznego kształtowania pojęć*, przeł. Z. Zwoliński, „Kronos” 2/2013, s. 35.

³¹⁵ P. de Man, dz. cyt., s. 31.

³¹⁶ G. Agamben, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 92-93.

wytworzył”³¹⁷, natrafiamy na swego rodzaju odwrócenia, których nie możemy po prostu sprowadzić do konieczności cechującej werbalne odpowiedniki w symbolicznym wehikule jakości, które pozostają niedostępne zmysłom. Nie chodzi tu o ocenę arbitrażu w konkretnych realizacjach i kombinacjach – poza tym wszelka ekwiwalentyzacja, lepsza czy gorsza, stwarza przestrzeń do pewnego stopnia samodzielnej, odłącznej od tego, który ją przeprowadził. Na tym zresztą opiera się znaczeniotwórcza potencja literatury. Zatem nie idzie o ocenę obecnych metafor i metonimii, ale o odkrycie w nich fenomenalnej mechaniki generującej sensy.

Pieśń II, jak również wiele innych fragmentów poematu *Pieśni Wędrowca*, zawiera w sobie figuralne fortele podobne do tych skrzętnie tropionych przez autora *Ideologii estetycznej* w wierszach Rilkego, w prozie Prousta, w pismach Nietzschego i Rousseau. Przyjrzyjmy się głównemu wątkowi *Pieśni II*: podmiot wyrusza w świat kamienny odstręczony możliwością – jak to ujął niegdyś Ludwik Fryde – „roztopienia się w przyrodniczej, biologicznej miazdze bytu”³¹⁸. Chce anulować związek ze światem żywych, wyjść spod władzy życia skażonego rozpadem i gniciem. Jest więc podmiot *Pieśni II* poszukującym jakościowej przemiany swej egzystencji, zdaje się wierzyć, że to jakość jest „realną podstawą samego istnienia”³¹⁹. Jako cel swej wędrówki upatruje kamień – rzecz, przedmiot czy obiekt ze wszech miar zewnętrzny, pozbawiony przymiotów i przypadłości, tego, co żywe, a co – podkreślmy raz jeszcze – jest dla podmiotu wstrętne. Zamiar jest więc jeden: podmiot zapragnął zidentyfikować się z kamieniem, wejść w niebywały mariaż. Chce posiadać właściwości kamienia – spokojne oko, pozbawione pychy spojrzenie, milczenie. Charakterystyka kamienia na tym się nie kończy, obiekt pożądania, jak się okazuje, jest nad wyraz złożony wbrew tradycji przypisującej mu jednolitość, kamienną mono-logię. I tak kamień „poddany... rytmom dnia i nocy” jest „czuły” i „pulsujący”, „oddalający się w głąb siebie”, jego wnętrze to dziwaczny *organon* – serce-sen-myśl. Podmiot zatem wysługuje się figurami komponowanymi z pojęć, którymi zwykło się terminować życie, a mówiąc wprost, podmiot czerpie z dykcyjonarza życia, z bio-logosu. Nie kamień więc przechwytuje podmiot i jego język, ale podmiot wraz ze swoim językiem biologicznie totalizuje kamień. Upragniona inna forma istnienia, istnienia kamiennego, staje się wyłącznie suplikacją i przedłużeniem uprzedniej, tak bardzo mierzącej podmiot, formy życia skazanej na rozpad, gniciu, zwichrzenie, a mówiąc ściślej – niebędącej nawet formą.

³¹⁷ P. de Man, dz. cyt., s. 52.

³¹⁸ Cyt. za J. Trznadel, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983, s. XXXVI.

³¹⁹ Por. É. Cioran, *Samotność i przeznaczenie*, przeł. A. Dwulit, Warszawa 2008, s. 102.

Nie podejmując się w żadnym wypadku próby anulowania dotychczasowych odczytań, chcemy w *Pieśni II* wskazać kluczową naszym zdaniem kwestię, którą można sprowadzić do opisywanej przez autora *Alegorii czytania* dramatyzacji figur i tropów – główne figury zostają oparte na dialektyce przeciwieństw, której pochodną może być konfrontacja: żywe – martwe, czujące – nieczujące, czy wreszcie, jak u De Mana, wewnątrz – zewnątrz. Wydaje się to niezwykle ważne, szczególnie że nie rezygnujemy w ostateczności i w żadnym wypadku z tezy o występowaniu w *Pieśni II* wyraźnych mechanizmów spójności, paralelizmów, powtórzeń czy jak to wcześniej określiliśmy nachodzących na siebie i odpowiadających sobie segmentów i stopni. I jak się wydaje, to właśnie dzięki temu stosunkowo szybko natrafimy na swego rodzaju ambiwalencje, nieścisłości, niekonsekwencje, czy zaburzenia, poczynawszy od gwałtownej zmiany perspektywy na linii *Pieśń I - Pieśń II*.

W cytowanych fragmentach łatwo uchwycić, że poszczególne zdania i słowa cechuje sprzężenie stylu i semantyki, ale przyglądając się z bliska figuralnym konstrukcjom, zauważamy, że idą one krok w krok ze znaczeniem. Wytwarza to swego rodzaju napięcie. Spójrzmy na fragment: „Zawsze odczuwałem w nim [kamieniu – P. P.] serce, j e g o życia / pulsowanie” – ontologia kamienia jest projektowana poprzez odczucia podmiotu, a odczucia mimo wszystko przynależą do sfery wewnętrznej. Bez względu, czy chodzi o bodźce dochodzące z transcendentnego obszaru dla podmiotu, czy też rodzące się w jego immanencji – wszystkie koordynuje i organizuje ośrodkowy układ nerwowy, innymi słowy, wewnątrz nadaje im znaczenie, to świadomość sprawia, że stają się one jawne w porządku obecności. Idąc dalej, dostrzegamy, że kamień posiada serce, ujawnia się przez swoje pulsujące życie. Podmiot zatem opisuje kamień tak, jakby w nim przebywał, niczym organiczny, odczuwający wrostek w minerale czy zatopiony w bursztynie owad. Sytuacja oddzielenia podmiotu i przedmiotu wyrażona eksplicytnie okazuje się iluzją, wywołaną na scenę figurami oznaczającymi tajemnicę wnętrza. Jeszcze bardziej wyraźne okazuje się terminowanie w języku czerpanym ze słownika „życia” – kamień z sercem, pulsujący życiem jest celem ucieczki od życia. Oczywiście od razu można zarzucić tego rodzaju argumentacji mieszanie wartości, jakie są przypisywane życiu jako takiemu i życiu kamieni, niemniej jednak logika metafor wskazuje na język, a wedle niego, zawieszając jego oczywistą referencyjną funkcję, tak podmiot, jak przedmiot tkwią w obrębie życia. Sprawa staje się jeszcze ciekawsza, gdy pozbawimy ów fragment przecinka występującego po „serce” oraz kiedy usuniemy przerzutnię – naszym oczom ukaże się linearna syntagma: „zawsze odczuwałem w nim serce jego życia pulsowanie”. Ukazuje się naszym oczom semantyczna

nierozstrzygalność – „serce jego życia” czy „jego życia pulsowanie”; „serce jego życia, pulsowanie” czy też wedle oficjalnego rzutu „serce, jego życia pulsowanie”. Na tego rodzaju grę pozwala przerzutnia, która rozbija ów fragment wskazując tym samym obecność krypto-amfibologii. Nie można więc usunąć języka – jego formalnego, skrzętnie skrytego, angażu w znaczenie.

Powyższe uwagi określają specyficzne „środowisko” *Pieśni II*, które zawiera tego rodzaju napięcia na wielu poziomach, i tak na przykład znacząca okazuje się „zadrukowana niemal w całości strona [która – P.P.] wygląda jak emblemat rozciągliwej, nieruchomej i nieprzezroczystej substancji”³²⁰. Trafna uwaga Venclovy sprawia, że zaczynamy widzieć związek z tematem pieśni na poziomie sensualnie odbieranej formy zewnętrznej – wydłużonej strofoidy zajmującej w woli ścisłości kilka stron zadrukowanych prawie w całości. Wiemy, że wewnątrz owego emblematu, w kontrze do jego „nieruchomej” zewnętrzności, odbywa się wzmożony ruch – zewnętrzna strofoida utrzymuje w swoim obrębie dialektyczną dynamikę retoryki i semantyki, przez ten ruch forma niebezpiecznie rozgrzewa się i staje się „rozciągliwa”.

Powyżej zadaliśmy pytanie w jakim języku zostaje opisane owo doświadczenie kamienia – teraz możemy odpowiedzieć, że jest to język „życia” – bio-logia (*βίος λόγος*) staje się wyrazem petro-logii (*πέτρος-λόγος*). Inaczej mówiąc: świat kamienny, w który oddala się podmiot, zostaje przezeń prezentowany w kategoriach życia, co więcej są to kategorie życia szczególnego, cerebralno-kordialnego, czego wyrazem jest wprowadzenie w kamień „myśli”, „snu”, „serca”. Interesujące w tym względzie jest to, że przecież podmiot temu właśnie życiu cerebralno-kordialnemu nie ufa najbardziej, to ono napęcza go wstrętem. Tu wyraźna jest owa retoryczna rozgrywka, gdzie serce zmienia swe znaczenia nawet obrębie jednej kwestii – raz jest pozytywne, raz wstrętne: „W sercu kamienia, bez skażenia, które przez nasze skażone żyły / wchłapuje się w głąb naszych serc i wrasta, czyniąc je materią wskroś gnilną, / poddaną wszelkim rozkładom”; podobnie myśli kamienia (logos kamienia) lepsze są niż myśli „mózgu” (logos rozumu): „ślizgacz te słowa, które naszym kanibalskim wargom naszeptuje / krwią żywiony, poddany skażeniu, rozpadowi, gniciu, gniciem, rozpadem / zakażający wszystko, co pochwyci mózg”.

Świat kamienny – a konkretnie kamień, opisywany jest poprzez kategorie świata wewnętrznego: serce-sen-myśl określają, nieco triadycznie, przestrzeń jego wnętrza, która jest

³²⁰ T. Venclova, dz. cyt., s. 407.

opancerzona, jest „monadą suwerenną” (wymienieni badacze oczywiście wiązali fragment zawierający to sformułowanie z filozofią Leibniza, taka relacja narzuca się oczywiście, nie będziemy jednak powtarzać tego, co zostało już dostatecznie określone, stąd ograniczymy się do konotacyjnej sfery owego sformułowania), a zatem nie podlega prawom komunikacji.

Warto, jak się wydaje, zwrócić uwagę, że zwroty funkcjonujące w codziennej komunikacji: „serce z kamienia” oraz „kamienny sen”, a także – choć pozbawione tego stopnia sugestywności, jak dwa poprzednie – określenie myśli za pomocą pola semantycznego zakreślonego wokół pojęć „kamień”, „kamienny”, „skamieniały”, nie posiadają bezpośredniej relacji z bardziej okazjonalnymi, przygodnymi zestawieniami w *Pieśni II* („serce kamienia”, „sny kamienia”, „myśli kamienia”). Zakładając proste powinowactwo, najwyżej moglibyśmy uznać, że podmiot, chcąc zmienić się w kamień, nie tyle łąknął jedności, co raczej sytuacji anestetycznej, bez-czucia oraz bez-myśli, a sen stanowiłby w ostateczności swego rodzaju metonimię śmierci. Tak jednak nie jest. W *Pieśni II* następuje odwrócenie – nie serce o cechach kamienia, ale kamień posiadający serce, nie kamienny sen, ale sen kamienia i analogicznie nie skamieniała myśl, a myśli kamienia. Zatem jeśli posłużyć się słownikiem teorii porównania, możemy powiedzieć, że *comparandum* i *comparans* wymieniają się względem ustalonego już kodowania – wartość, jaka powstaje z tych rozsad, owo *tertium comparationis*, zyskuje status katachrezy, nowego wyrażenia, które anuluje nawyk językowy i percepcyjny model (wyjątkiem byłoby tu pojawiające się raz wyrażenie „kamienny wzrok”). To również wspiera nasze wcześniejsze uwagi – kamień uparcie jest prezentowany w języku „wszystkiego, co żywe”:

Sny kamienia! jak ja pragnąłem widzieć sny
kamienia, jego kamiennym wzrokiem! Być może, dziecko ludzi, małeństwo,
gdy już nie jest palpitującą gąbką mięsa, a jeszcze nie – człowiekiem,
być może w jego oku, przez mgnienie, jest sen kamienia, nawet nie sen –
odblask, snu oddalone i oddalające się echo. O,
jak ja pragnąłem być w myśli kamienia, być tym, co myśli jego myśl. Albo –
od zarania przeklęty, wygnany z kamienia, jak ja pragnąłem dotykać
myśli kamienia, tak jak dotykam płatką róży, uważny by nie poczuła
grubych opuszków moich palców, palców uzurpatora:
mogłaby umrzeć z obrzydzenia.

[WŚCś 2008, 13]

Powtórzmy kluczowy fragment angażujący modelowe struktury zmysłowego doświadczenia: „[...] jak ja pragnąłem dotykać / myśli kamienia, tak jak dotykam / płątka róży, uważny by nie poczuła / grubych opuszków moich palców, palców uzurpatora: / mogłaby umrzeć z obrzydzenia”. Tu kolejny raz dochodzi do serii odwróceń w figurze porównania – *comparandum* „pragnąłem dotykać / myśli kamienia” traci metaforyczną konsekwencję, dlatego, że *comparans* „tak jak dotykam / płątka róży”, mimo uruchomionych asocjacji (delikatna faktura, miękkość, wiotkość) staje się synekdochą życia. To nie wszystko, róży zostaje przyznana wrażliwość, w konsekwencji podmiot zbrzydzonego życia, sam staje się obiektem obrzydzenia. Uzyskane w ten sposób złożone *tertium comparationis* stanowi kanwę kolejnego złożonego porównania, które zawiera dodatkowo ważną autotematyczną adnotację dotyczącą „natury” mowy:

Myśl kamienia, gdyby róży podobna?
w tej tak krótkiej, jej porze, gdy jeszcze jest stuloną mądrością
a już otwarta miłości; Eros, agape – tak to nazwę w ciemnej mowie
ludzi, w mowie bez oczu, nie – z wciąż na nowo wylupywanymi oczami;
ślimacze te słowa, które naszym kanibalskim wargom naszeptuje
krwią żywiony, poddany skażeniu, rozpadowi, gniciu, gniciem, rozpadem
zakazający wszystko, co pochwyci mózg.

Erozja? Myślałem, co ona
kamieniowi? Co niszczenie jego wewnętrznych struktur? Serce kamienia,
nie w strukturach i nie w stosunkach czaso-przestrzeni, ono szczodre,
odbudowuje struktury, gdy czas, bezsilny, jej niszczy. Serce kamienia
nie podległe zniszczeniu, śmierci wszystkiego, co się staje, Opancerzone,
monada suwerenna.

[...]

W ich świecie wewnętrznym ubogo, jak to ubogo nazwiemy wyklutymi oczami
naszej mowy. Ale wszystko tam znaczące i czyste, wszystko tam wszystkim.
Tylko tam. Jeśli jest Bóg, tam jest. W sercu kamieni. Także – w ich snach.

[WŚCŚ 2008, 13-14]

Szczególny moment róży („Myśl kamienia, gdyby róży podobna? / w tej tak krótkiej, jej porze, gdy jeszcze jest stuloną mądrością / a już otwarta miłości [...]”) odpowiada paralelnie innemu szczególnemu, wcześniej wyjawianemu, momentowi: „Być może, dziecko ludzi,

maleństwo, / gdy już nie jest palpitującą gąbką mięsa, a jeszcze nie – człowiekiem, / być może w jego oku, przez mgnienie, jest sen kamienia [...]”. Powtórzmy więc – nanochwila róży: „gdy jeszcze jest stuloną mądrością / a już otwarta miłości” odpowiada sekundzie „ludzkiego” bytu: „gdy już nie jest palpitującą gąbką mięsa, a jeszcze nie – człowiekiem”. Moment pośredni określany raz poprzez negatywną supozycję (już nie jest, a jeszcze nie jest), a raz przez pozytywną (jeszcze jest, a już jest) pozostaje niewyraźny w asertującym dyskursie, jest jednak poprzez *casus* poetyckiej mowy wysycony znaczeniem do granic możliwości – prawem dialektyki negatywnej zawiera w sobie sensotwórczy motor, niczym moment prześwitu realności.

Przyglądając się obydwu tym syntaktycznym konstrukcjom, dokonując ich zestawienia, zauważamy ich chiazmatyczną relację: „już nie jest... a jeszcze nie jest...” (człowiek) zostaje powtórzone w odwróconej symetrii: „jeszcze jest... a już jest...” (róża). Moment pośredni, o którym mówi każde wyrażenie (syntaktyczny segment) z osobna, paralelnie koresponduje z momentem pośrednim chiazmu – skrzyżowania – wywołanego zestawieniem tych segmentów. Mamy zatem do czynienia z korelacją figuralnych przekształceń w jednostce wyższego rzędu. Podwaja się więc, czy nawet potęguje, znacząca nierozstrzygalność – niemożliwość ustalenia jednego sensu.

Wymieniając na moment język analityczny, opisujący relacje intratekstową, na język symbolicznej praktyki, możemy powiedzieć, że stanowi to spełnienie „serca-snu-myśli” nie tyle kamienia, ile samego poetyckiego wyrazu, pisania i doświadczenia literackiego w ogóle – albowiem wbrew pozorom język poezji – język Wata – to język życia otwartego, nie zaś zaszpunktowana mowa kamienia.

Spójrzmy jeszcze od innej strony na fragment podejmujący temat róży – klasycznie należałoby skłonić się w stronę namysłu nad florystycznym symbolem, czego w istocie dokonała Krystyna Pietrych, wspomniana wielokrotnie. W daleko idącym skrócie – róża mikrologicznie oznacza wszechświat, w jej wnętrzu i w układzie kwiatostanu, zdeponowany jest model uniwersum, ale także mistyczne centrum, serce, ogród Erosa czy raj (u Dantego)³²¹. Ponadto „róża symbolizuje miłość szczerą, głęboką, prawdziwą, uczucie pełne,

³²¹Jak podaje Cirlot: „The single rose is, in essence, a symbol of completion, of consummate achievement and perfection. Hence, accruing to it are all those ideas associated with these qualities: the mystic Centre, the heart, the garden of Eros, the paradise of Dante, the beloved, the emblem of Venus and so on. More precise symbolic meanings re derived from the colour and number of its petals. The relationship of the white rose to the red is in accordance with the relationship between the two colours as defined in alchemy (q.v.). The blue rose is symbolic of the impossible. The golden rose is a symbol of absolute achievement. When the rose is round in shape, it corresponds in significance to the mandala. The sevenpetalled rose alludes to the septenary pattern (that is, the

będące doskonałym połączeniem pierwiastka zarówno cielesnego, jak i duchowego. To człowiek «w ciemnej mowie», «mowie bez oczu» dokonał podziału i rozróżnienia (*eros*, *agape*)»³²².

Róża zatem, jako sygnatura wszystkiego, staje się więc podobna kamieniowi, który również zawiera w sobie wszystko „znaczące i czyste”, nawet więcej „wszystko tam wszystkim”. Przypomnijmy jednak, że Wat w róży widział coś jeszcze: „*O Rose, du reine Unmöglichkeit*”, zapisze dnia 8 czerwca 1964 roku w *Dzienniku bez samogłosek*, co można przełożyć na „O różo, ty czysta niemożliwości” [Dbs 2001, 192]³²³. Wiele wskazuje, że jest to nieco „przekręcony” cytat z krótkiego wiersza Rainera Marii Rilkego, który został wyryty na grobie niemieckiego poety: „*O Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern*” („Różo, o czysta sprzeczności, pragnienie, / niczym nie być snem pod tyloma / powiekami”)³²⁴. Zdanie o róży nie jest umieszczone w *Dzienniku bez samogłosek* bez kontekstu – jest częścią krótkiego namysłu nad istotą literackiego dzieła sztuki. Każde dzieło literackie – zapisał Wat – „jest twórcze tylko o tyle, o ile jest poezją, to jest realizuje – w swoim szczycie – niemożliwość” [Dbs 2001, 192].

Niemożliwość, szczytowa niemożliwość, którą realizuje dzieło stanowi, jak to wcześniej określiliśmy „serce-sen-mysł” poetyckiego wyrazu, jest warunkiem doświadczenia pisania, a zarazem warunkiem potrzebnym do tego, by – pożyczając słowa Maurice’a Blanchota – „sztuka stała się potęgą” (*l'art est la puissance*)³²⁵. Potęga sztuki, wedle autora *Przestrzeni literackiej*, w swym momencie szczytowym „otwiera noc” (*s'ouvre la nuit*), otwiera zatem szczególną ciemność. Ważne jednak jest również to, co zakłada niezauważalna

seven Directions of Space, the seven days of the week, the seven planets, the seven degrees of perfection). It is in this sense that it appears in emblem DCCXXIII of the *Ars Symbolica* of Bosch and in the *Summum Bonum* of Robert Fludd. The eightpetalled rose symbolizes regeneration” (J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, tłum. J. Sage, London 2001, s. 275).

³²² K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”*..., s. 37.

³²³ Przy okazji opisu Piecyka kwestia „czystej niemożliwości” została związana z samym podmiotem, tu również ma to związek z kształtowaniem się podmiotu, jednakże zyskuje to jeszcze inne, istotne, sensy.

³²⁴ Redaktorzy *Dziennika bez samogłosek*, podają komentarz do odnośnego fragmentu zawierającego zdanie o róży: „Zapewne jest to aluzja (niedokładny cytat?) do wiersza, który Rainer Maria Rilke kazał w testamencie wyryć na swoim grobie: *O rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern*. – «Różo, o czysta sprzeczności, pragnienie, / niczym nie być snem pod tyloma / powiekami» (przekład B. Antochewicza)”. [zob. Dbs 2001, 481].

³²⁵ „Kiedy Orfeusz zstępuje ku Eurydyce – pisze Blanchot – sztuka staje się potęgą, dzięki której otwiera się noc”. Sztuka staje się potęgą, kiedy Orfeusz rozpoczyna swoje największe dzieło, *opus magnum* zejścia do podziemi. Blanchot pomija oczywiście ostateczny wynik dzieła-wyprawy. Chodzi mu przede wszystkim o zamiar – zwrócenie się dzieła ku nocy, to znaczy ku totalnej niemożliwości i nierozstrzygalności – sztuka jest potęgą, kiedy zwraca się ku „nocy” otwierając ją na siebie, a zarazem siebie otwierając na ową „noc”. Zob. M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*..., s. 203.

w języku polskim, a obecna w oryginale gra słów – francuskie *ouvre*, które można przełożyć na polskie „otwierać” (na przykład *ouvre livre* to „otwierać książkę”), anagramatycznie łączą się, czy też sugeruje *œuvre*, czyli „dzieło”, przywodzi również na myśl *œuvre* oznaczające „pracę”. Reasumując – dzieło samo jest warunkowane pracą, a zatem to, co „otwiera noc” nie jest znaczeniem dzieła, ale jego działaniem. Potęgą dzieła sztuki, jest to, że otwiera się na ciemność wystawiając jednocześnie podmiot na ową ciemność, co więcej, dzieło ciemności, czy dzieło nocy, jest dziełem podmiotu.

Spójrzmy raz jeszcze w „ciemnym świetle” przytoczonego kontekstu na fragment *Pieśni II* zawierający, jak to wcześniej określiliśmy, autotematyczną adnotację: „Eros, agape – tak to nazwę w ciemnej mowie / ludzi, w mowie bez oczu, nie – z wciąż na nowo wyłupywanymi oczami; / ślimacze te słowa, które naszym kanibalskim wargom naszeptuje / krwią żywiony, poddany skażeniu, rozpadom, gniciu, gniciem, rozpadem / zakażający wszystko, co pochwyli mózg”. Nie sposób zatem odłączyć „ciemnej mowy ludzi” od organicznego wymiaru – po pierwsze „ślimaczych słów”, powolnych, a zarazem zostawiających ślad śluzu, a po drugie „mózgu”, który staje się tu emblematem materii lepkiej i skażonej, ale również „zakażającej” wszystko. Możemy to zatem rozczytać wedle wcześniej wskazanej linii lektury, gdzie staraliśmy wskazać organizację doświadczenia kamienia wedle dykcjonarza życia – nie sposób anulować tej włączającej wszystko w siebie inskrypcji języka, „ciemna mowa ludzi” zagarnia, wchłania w siebie wszystko, co napotka. Co więcej, jak przekonuje ów fragment, język jest artykułowany przez „kanibalskie”, samo-pożerające się, jak można wnioskować, „wargi”. Narzuca się więc jeszcze jeden ruch języka, niby symultaniczny wobec pierwszego, kierujący *ad intra* – samo-wchłanianie wydaje się cechą nadrzędną ludzkiej mowy.

Jak zatem rozumieć ten fragment? Wydaje się, że możliwe jest tu wskazanie pewnej dozy ironii – czyż Wat nie był wielkim szafarzem ciemnej mowy? Jest, jak sam wspomina, potomkiem rabinicznej rodziny, jego ojciec „był renomowanym kabalistą, sam cadyk z Góry Kalwarii przysłał do niego swoich teologów po interpretację ciemnych tekstów” [Dbs 2001, 283] (do kwestii ojca/„ojca” powrócimy przy okazji *Pieśni III*), należał do *irritabile genus vatum* [Dbs 2001, 132]. Nie należy zatem pozostawać tylko przy rygorze semantycznego uwiedzenia – musielibyśmy poprzestać na bezwzględnie negatywnym obrazie „ciemnej mowy ludzi”. Ironia, którą wskazuje również Krystyna Pietrych, stanowi swego rodzaju wybieg dla dzieła i jego interpretatorów. Wybieg ten oczywiście nie prowadzi ku rozświetlonej rampie, raczej wiedzie w „ciemność”. Niemniej warto podkreślić, że „ciemna

mowy ludzi” zostaje prawem figuralnych przekształceń złączona wprost z organicznym wymiarem egzystencji, wywołuje to, jak wskazywała wcześniej cytowana Pietrych, poczucie dysonansu, niewspółgry znaczeniowej: „Przez włączenie do podniosłej wypowiedzi elementów naturalistycznych wydobyta zostaje – również na poziomie językowej organizacji tekstu – opozycja między metafizyczną, czystą i boską sferą, ku której wędrowiec dąży, a uwikłaniem w ciało i materię, między «czystą» esencją a «brudną» egzystencją”³²⁶. Linie owej amplitudy wyznacza jednak język – „ciemna mowa ludzi” wiedzie egzystencję od brudu ku możliwej do pomyślenia czystości esencji. Jest zatem owa czysta esencja iluzją, w pewnym sensie podlega mowie, mowa ją umożliwia, podobnie jak brud i biologiczne skażenie podlega organizacji, staje się nieodłączną podstawą poznania. Opozycja, o której mówi Pietrych, jest możliwa do wskazania przez ironię – jest widzialna innymi słowy w przymacie ironii. Niewzruszona kamienność i nieustannie wzruszone życie, jak staraliśmy się to pokazać, wymieniają się właściwościami, a umożliwia to również ironicznie świadczony rozróżnienie między nimi.

Język czy mowa (traktujemy te pojęcia synonimicznie) zawiera w sobie podwójny ruch czy działanie: wchłanianie oraz samo-wchłanianie, czy może lepiej rzec, ruch inskrypcji (w-pisywania) i auto-inskrypcji (samo-w-pisywania). Okazuje się, że „ciemna mowa ludzi” pochłania wszelkie opozycje – na jej poziomie wszystko okazuje się wymienne. Czułość kamieni i czułość życia są możliwe tylko wedle praw figuralnego języka. Jego czułość – czułość poetyckiej mowy obejmuje wszelkie inne czułości. Tu pojawia się ważne znaczenie usilnie rezerwowane dla owej mowy przez jej związek z organicznością – chodziłoby o niebywałą wrażliwość gastropodów, jak i wielką „czułość” mózgu, także jako organu właśnie. „Ciemna mowa ludzi” jest zatem mową hipersensytywną, wyczuloną na najbardziej znikome bodźce – innymi słowy, chodzi tu o język, jako i mowę, którym „świeci prosto w twarz snop ciemności”³²⁷. Przywołaliśmy ten wyjątek z Agambena już wcześniej, przy okazji opisywania jednej z „poetyckich łasek”, jak to określił Wat, pisania w stanie „przyćmienia świadomości” [Dbs 2001, 23]. Możemy tu powtórzyć raz jeszcze – świadomość w stanie przyćmienia, świadomość organizująca w ten sposób poetycką mowę czyni ją absorbującą ową ciemność, ciemny nurt opływający świat widomych zjawisk, ciemny nurt, który w pełni dnia, w zenitującym słońcu jest niezauważalny. Mowa poetycka wzbogacona „ciemnym” współczynnikiem jest czułym organem doświadczenia, w którym najlżejsze światło zostawia

³²⁶ K. Pietrych, dz. cyt., s.41.

³²⁷ G. Agamben, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 16-20.

swój ślad, zyskuje szczególną wrażliwość To oczywiście jest tylko jedna z możliwych dróg rozumienia. Odmienne propozycję podaje Krystyna Pietrych – w cytowanej wyżej opinii znajduje się sugestia, jakoby „ciemna mowa ludzi” stanowiła działanie dzielące świat na pojęcia, rozbijające jego jednię, dualizujące doświadczenie ciała, „mowa bez oczu” ponadto rozbija pierwotnie scalającą wszystko i wszystkich miłość. To oczywiście słuszne uwagi – w ten sposób język organizuje świat. Wydaje się jednak, że Wat uczynił tego rodzaju myśl punktem wyjścia, zaś punkt dojścia, zdaje się mienić cieniem – „ciemna mowa” jest mową interrogacji wewnętrznej, ale nie jest jej celem pogłębianie rozziwu między językiem a światem, czy językiem a immanencją – w ciemnym wyrazie chce Wat widzieć niemożliwe spotkanie i ową *reine Unmöglichkeit*. Nie można skończyć na pogłębianiu dysproporcji: sztuka otwiera noc w samym środku dnia – opozycja dnia i nocy nie gra innej roli, jak tylko tę, która polega na odsłanianiu i zasłanianiu języka. Nie znajdziemy w istocie owego otwarcia nocy – tak jak podmiot nie zamieni się kamień – otwarcie nie ma swojego miejsca, pozostają bowiem tylko ślimacze ślady przebytej drogi, cerebralna („mózgowa”), ale również sercowa („Korzenie poezji i korzenie współczucia – mizerykordii – były nie do rozplątania” [Dbs 2001, 286]) mowa *concors discordia* oraz *discors concordia*³²⁸, dynamizująca to, co zastałe, ustalająca to, co drgające, mnożąca ciemność w świetle, przypinająca różę do kamienia, pulsująca, czuła, jak sen kamienia, jak jego myśl, nie tyle czysta esencja, ile czysta niemożliwość.

Śladem dynamizmu owej mowy jest fakt, że jej oczy są ciągle, „na nowo wylupywane” – to świadczy o nieustannej przemianie, analogicznej do przemiany podmiotu. Wszystko zatem przebiega w domenie języka, który nieustannie tracąc swe oczy (musi więc je również nieustannie od-zyskiwać), co rusz ujawnia się jako struktura różnic i podobieństw – odsłania się i zasłania, choćby w sytuacji z cytowanego wyżej fragmentu *Pieśni II*, kiedy „Eros...” anagramatycznie odbija się w „Erozji?” i na odwrót. Eros jest więc spięty z erozją, a erozja jest jednocześnie wołaniem do erosa – język zamienia się w znaczenie, a znaczenie odkrywa nieustannie jako tylko, albo aż, język. Można w ten sposób w nieskończoność wskazywać cyrkulujący sens. I podobnie ma się rzecz, kiedy na końcu jednego z wersów usłyszymy nieco lamentujące echo samego języka:

[...]

³²⁸Por. P. Rojek, dz. cyt., s. 393.

być może w jego oku, przez mgnienie, jest sen kamienia, nawet nie sen –
odblask, snu oddalone i oddalające się echo. O,
jak ja pragnąłem być w myśli kamienia, być tym, co myśli jego myśl.

[WŚCŚ 2008, 13]

Chodzi oczywiście o środkowy w owej ekscerpcji, wers, a właściwie o jego markowane zakończenie delimitowane przerzutnią: „...echo, O,” – rekurencyjne powtórzenie ostatniej głoski „o” zakłada onomatopeiczny wydźwięk na końcu wersu. Nie da się jednak pominąć jeszcze jednego „echa” obecnego w tym wydłużonym brzmieniu słowa – a mianowicie nieco dyftongujący zestaw „...o”. O,” (w odróżnieniu od zająknięcia w *Pieśni I*) przywołuje trenologizujące *eheu* – jak w incipicie słynnej Horacjańskiej *Ody II* (*Eheu fugaces, Postume, Postume / labuntur anni*)³²⁹, w którym choć tkwi żalosne „ach”, to nie ma załamania rąk, lecz wiedza, rzecz by można, ciemna wiedza, że nie ma ucieczki przed „leniwym nurtem ciemnego Kocytu”, że nadejdzie czas by „opuścić dom, obejście miłą / żonę i drzewa któreś tu hodował”³³⁰. Wieloznaczność obecna w tym krótkim zestawie – w jednym słowie właściwie – podkreśla z całą mocą moment samo-zwrotu języka odsłaniającego jednak świadomość, by nie rzecz samoświadomość, „ciemnej mowy ludzi”.

Podsumowując tę część naszych rozważań, możemy powiedzieć, że szczytem realizacji niemożliwości, szczytem „ciemnej mowy ludzi” jest więc poezja, szczególnie *officium tenebrarum*, ciemna jutrznia. Poezja – zdaje się przekonywać Wat – mówi więcej, czy też ponad to, co mówi. Dlatego też semantyczne komplikacje obecne w przemieszczeniach i odwróceniach naturalnych porządków w tropach, wyjątkowa syntagma figur, na której oparliśmy naszą retoryczną lekturę określają ową „ciemną mowę” – poetycki wyraz, który swe znaczenia układa na kilku poziomach. Retoryka i semiologia, stając naprzeciw siebie, wymuszają niejako spojrzenie na to, co pomiędzy nimi pozostaje niewyrażone wprost – przestrzeń nieoznaczona staje się znaczącą niemożliwość wąską *via media*.

³²⁹ „Ach, pierzchające Postumie Postumie / uchodzą lata”. Horacy, *Do postuma*, przekł. A. Ważyk, „Twórczość” 4/1966, s. 5.

³³⁰ Tamże.

NA KRAWĘDZI SNU

Kolejne fragmenty *Pieśni II* można również potraktować jako swego rodzaju paraboliczną opowieść o doświadczeniu twórczym:

Nawet drzewo, twór najdoskonalszy, demiurga,
gdy jeszcze nie zasnął, dopiero zasypiał na owej krawędzi z jakiej
nachyla się głowa chłopięca, zmorzona dukiem nad książką na stole,
na krawędzi, skąd nieodparcie ciągnie w dół, w ciemne: w dół i w ciemne,
z którego powstał i natrętnie wstajemy; drzewo nawet, powtarzam,
nawet ono, gdy – osiłek, draży, rozsadza kamień dzikim, obrosłym
nieczystościami korzeniem i robactwem korzeniem; kiedy wyciąga z ziemi matki
i bez wstydu wynosi na światło jej sny uroczne: listowie, ptactwo ziarno,
zawsze gotowe ku odlotom, ku wirowaniu, ku frenezji!- nawet drzewo,
powtarzam, najpiękniejszy z pomysłów demiurga na krawędzi zaśnięcia –
nawet ono, cóż ono może kamieniowi?

[WŚĆŚ 2008, 14-15]

Drzewo, kolejna z ważnych figur poetologicznej opowieści Wata. Nie trzeba przekonywać również, jak ważną rolę pełni drzewo w symbolicznym uniwersum. Krystyna Pietrych wskazuje przy okazji omawiania powyższego fragmentu gnostyczny rodowód tego rodzaju obrazowania, szczególnie skupiając się na użyciu przez Wata pojęcia „demiurg”: „Kamień symbolizuje trwałość i niezmienność, kojarzy się z Bogiem, z Absolutem. Drzewo natomiast nazwane zostaje «twarem najdoskonalszym demiurga». Obok opozycji kamień:drzewo, powstaje nowa – Bóg:demiurg o wyraźnie gnostyckim rodowodzie. Materii zostaje przypisane zło, bowiem jej władcą jest demiurg. Doskonały Bóg nazywany «przedpoczątkiem», «przedojcem», «prapodstawą», przebywa poza materią. «Świat nie jest jego dziełem, lecz dziełem jakiejś podrzędnej istoty»³³¹. Zatem, jak przekonuje Pietrych, „drzewo, będące tworem złego, stanowiącego «przeciwieństwo absolutnego i doskonałego bytu duchowego», demiurga, staje się symbolem materialności. Przez to skazane jest na przemijanie, na niszczenie, na śmierć»³³². Nie zamierzamy pisać polemiki z opinią Krystyny Pietrych, jednakże tego rodzaju przejęcie „ciemnej mowy” Wata, przez ciemny dykurs

³³¹ K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”*..., s. 38.

³³² Tamże.

gnostyczny, wydaje się nieco oddalać od samego tekstu. Poza tym kwestia demiurga (δημιουργός) pojawia się wiele razy u Platona, którego Wat, jak wiadomo, wysoko cenił – tam zaś zyskuje cechy odmienne od tych, które stwórcy materii nadaje gnostyczna doktryna. Nie można też pominąć podstawowych znaczeń demiurga, jako genialnego twórcy, choć w przypadku *Pieśni II* należy mieć na uwadze stan półświadomy owego twórcy drzewa. Drzewo jest więc w pewnym sensie pomyłką, niezamierzonym, nieintencjonalnym, choć najdoskonalszym jego tworem. Należy również pamiętać, że Bóg w *Pieśni II* pojawia się – „jeśli jest” – we wnętrzu kamieni, a „także w ich snach”. Nie jest zatem poza materią – jest jej snem, jeśli można, tak powiedzieć, wspomagając się słowami *Pieśni II*. Poza tym wszystkim drzewo okazuje się tkwić pomiędzy (wewnątrz i na zewnątrz) – zanurzone w ziemi, wyprowadza na wierzch „jej sny uroczne: listowie, ptactwo ziarno, zawsze gotowe ku odlotom, ku wirowaniu, ku frenezji”. Znowu mamy do czynienia ze szczególną dyfuzją figur – wcześniej mieliśmy do czynienia ze snem kamienia, teraz przedstawione zostają sny ziemi, co więcej, zyskują kształt przechodząc przez drzewo, to „listowie, ptactwo, ziarno”, które inaczej niż w przypadku cech kamienia, są przeznaczone, „odlotom”, „wirowaniu”, „frenezji”. Warto, jak się wydaje, przywołać uwagę samego Wata:

Drzewo, każde poszczególne drzewo, ogół drzew, drzewo samo w sobie, dla samego siebie, z samego siebie. U samego szczytu stworzenia. Pewnie, człowiek jest bardziej skomplikowany. Ale komplikacja w żadnym razie nie jest znakiem postępu. Przykład: skomplikowane stosunki rodzinne u najdzikszych plemion Melanezji. Drzewo = sił, uroda + celowa uporczywa praca. Wytrzymałość na intemperancje natury. Tajemnica krążenia soków. W drzewie zbiegają się wszystkie istotne symbole. Jeśli już napisać wielką powieść, to o drzewie. O jakimś jednym drzewie. Teraz rozumiem Joyce’a *Finnegan’s Wake*. Mowę drzewną. [Dbs 2001, 53]

Powyższy fragment *Moraliów* przywołaliśmy nie celem uzasadnienia naszych wątpliwości co do gnostycznej interpretacji, ale dlatego, aby wskazać, że drzewo (powracające w kilku innych wierszach) stanowi dla Wata idealny model dzieła literackiego. „Mowa drzewna”, o której wspomina, niejako nawiązuje do mowy ciemnej – monumentalne dzieło Joyce’a *Finnegan’s Wake*, które przywołuje Wat, należy do dzieł nierozstrzygalnych, które miały zawierać „dosłownie” wszystko powstałe i doświadczane na ziemi, co więcej w *Finnegan’s Wake* dopatruje się próby stworzenia w analogii do strumienia świadomości, mowy podświadomej. Podkreślmy raz jeszcze, że nie szukamy potwierdzeń dla jednej interpretacji,

szukamy raczej potwierdzeń dla nierozstrzygalności zbierającej w sobie możliwie najwięcej możliwości, w tym realizację niemożliwości.

Wróćmy jeszcze do kwestii demiurga tworzącego na granicy snu owo drzewo, które przejmując ostatecznie odeń moc twórczą, bo przecież wywołuje z ziemi „sny uroczone” to jest życie wirujące we frenezjach. Obraz, którym zostaje ów półświadomy demiurg „opisany”, to zmęczona, upadająca w sen „głowa chłopięca” – zatem bliżej mu do niewinnej niesubordynacji, aniżeli do złego zamiaru. Ponadto drzewu bliżej niż czemuśkolwiek innemu w *Pieśni II* do zjawienia róży, która stanowi *comparandum* myśli kamienia, aby po chwili otworzyć drogę do autotematycznego namysłu nad językiem. Wydaje się więc, że w obrazie demiurga tkwiącego na granicy snu, w stanie „przygaszenia świadomości”, jak i w odpowiadającym mu obrazie dziecka wstępującego w sen, w ciemność, w chwilę, kiedy znudzenie oficjalną wiedzą książek osiągnęło swój zenit, najważniejsza jest owa chwila pośrednia, nie skrajne, ustalone opozycje, ale nieuchwytny moment przejścia, konwersji, przemiany, czy „otwarcia na noc”. Ów moment jest tym, co Wat określił mianem szczytu dzieła sztuki.

Motyw aktu twórczego powraca wyraźnie w kolejnym ustępie:

Być może, w mgnieniu olśnień,
stwórz najdzikszy, w którym założono przerażającą iskrę geniuszu,
tak pragnącą zgasnąć! tak jej w nim źle – może człowiek w olśnieniu,
może on przeczuwa zbliżając się w miazmę, a bez szmeru i pychy? –
rzeźbiarz, któremu głos kamienia zatrzymuje dłużej już wzniesione:
stój, tu twój próg, jeden rys dalej a odrzuci cię,
bez powrotu.

[WŚCŚ 2008, 15]

Fragment powyższy wiąże się bezpośrednio z wcześniej opisywanym *passusem*: „Być może, dziecko ludzi, małeństwo, / gdy już nie jest palpitującą gąbką mięsa, a jeszcze nie – człowiekiem, / być może w jego oku, przez mgnienie, jest sen kamienia, nawet nie sen – /odbłask, snu oddalone i oddalające się echo”. Paralelizm konstrukcji narzuca się wprost – wracamy tu zatem do swoistej poetologii przypuszczeń i niemożliwości. Człowiek – „stwórz najdzikszy” niesie w sobie iskrę geniuszu (być może darowaną przez demiurga). Niemniej

owa iskra „pragnie” zgasnąć – „tak jej w nim źle”. Przed nami znów rysuje się pejzaż niemożliwy – w jego centralnym punkcie skrzy się punkt, owa iskra, i choć dąży do tego, aby zgasnąć, czy zniknąć, daje możliwość olśnienia w momencie twórczym, który ma jednak miarę, niewymierzalną, ciemną i niemożliwą do prostego pochwycenia.

Rzeźbiarz musi zatem być nasłuchującym „głosu kamienia”. Interesujące jednak jest to, że „głos kamienia” albo wypowiada się w trzeciej osobie, albo rzeźbiarz zostanie odrzucony od kamienia przez inną, niewiadomą siłę, przed którą przestrzega „głos kamienia”. Przyjrzyjmy się temu raz jeszcze: „głos kamienia zatrzymuje dłuto już wzniesione: / stój, tu twój próg, jeden rys dalej a odrzuci cię, / bez powrotu”. Kto zatem mówi w imieniu kamienia, albo też jaka siła jest w służbie kamienia? Pytania te zdają się nie mieć jednoznacznej odpowiedzi, nie wydaje się też, aby należało się jej doszukiwać. Ważne w tym względzie znów okazuje się wskazanie jakiejś szczególnej chwili, momentu twórczego, który należy przerwać w odpowiednim czasie, we właściwym miejscu: „Do wewnętrznej sfery kamienia rzeźbiarz nie dotrze. Nie dotrze także poeta próbujący nazywać «wykłutymi oczami naszej mowy» sfery nie podległe słowom, pozawerbalne, niewyraźne. Słowo nie przekroczy owej niewidzialnej, a jakże trwałej, granicy, bowiem progiem nie do przekroczenia, nie do pokonania jest własna cielesność. Cielesność, która na zawsze włącza w czas, w przemijanie, w śmierć. Ciało nie jest jednak dla poety wędrowca jedynie źródłem bólu i rozpacz, daje także (może raczej dawało) szczęście i rozkosz”³³³

PODMIOT: OD BYŁEM DO JESTEM

Cechą charakteryzującą podmiot *Pieśni II* jest czas przeszły jego poetyckiego opowiadania – podmiot wyraźnie mówi „oddaliłem się”, „myślałem”, „zazdrościłem”. Podobnie w przedostatnim podsumowującym ustępie kantyku:

Tak myślałem o kamieniu. A ponieważ kochałem wszystko,
co jest kamienia nawet nie przeczeniem – gorzej innością, wszystko,
co poddane skażeniu, przemijaniu, śmierci i – gorszemu nad to: ze śmierci
z martwych wstawaniu; i ponieważ byłem zmysłowy aż do szpiku szpików,
ponieważ kochałem swoje zmysły, skórę kochałem, całą skórę, każdą skórę aż do
ognistej nienawiści – serce kamienia było zamknięte dla mnie na wszystkie

³³³ K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”* ..., s. 40.

pieczęcie.

Ale teraz czas starości. Aetas serenitatis. Zatem zbrzydziwszy
sobie świat żywych, jego urodę zwróconą ku śmierci, psowaną, z martwych
wstającą w robactwo, w szczaw, w mierzwę dla chłopskich rąk, zatem
uciekłem w świat kamienny, by kamień śród kamieni zbywszy pychy
a z wysoka, z wolna zamykać oczy, jeszcze nie kamienne a już nie ludzkie
na wasze męki, na waszą czułość, na wasze prace i na te konania
wasze, na wszystko, co poddane nieustającemu skażeniu,
ta nasza męka, to upodlenie, to upadlanie, nasze miłosierdzie,
nasza uroda jak promienne oczy na wodogłowej twarzy garbusa.

[WŚCś 2008, 15-16]

Podmiot w czasie przeszłym wypowiada swoją miłość ku światu „wszystkiego, co żywe”, ale wypowiada to jako swego rodzaju winę popełnioną niegdyś młodości rozognionych zmysłów (jak w *Piecyku*), nazywając tym samym wprost to, co stało się nieusuwalną przeszkodą w drodze ku wnętrzu, ku sercu, snom i myślom kamienia. Wnętrze podmiotu zostaje jakby anulowane przez jego „skórną” miłość, tym samym nie odpowiada prawdziwemu wnętrzu kamienia, które jest dla podmiotu „zamknięte... na wszystkie pieczęcie”. Nagle jednak następuje przekształcenie czasu poetyckiej mowy – „teraz czas starości”. Powtórzone zostaje założone na początku odrzucenie świata „wszystkiego, co żywe”, choć przybiera to tu bardziej precyzyjną formę „świata żywych”. Jak pisze Krystyna Pietrych, odrzucenie podkreśla powtórzony czterokrotnie zaimek „wasze”. Dystans, jaki zakłada ów zaimek, nagle zostaje usunięty – pojawia się bowiem inny zaimek, anulujący niejako poprzedni, a mianowicie chodzi o formę „nasze”: „ta nasza męka, to upodlenie, to upadlanie, nasze miłosierdzie, / nasza uroda jak promienne oczy na wodogłowej twarzy garbusa”. Warto zwrócić również uwagę na wcześniejszą konstrukcję, podkreślającą szczególny moment, znowu wyraźnie paralelną do opisywanych wyżej: „z wolna zamykać oczy, jeszcze nie kamienne a już nie ludzkie”. Podmiot zatem powtarza pragnienie wyrażone na wstępie, wywołuje to uczucie klamrującego zamknięcia. Należy jednak mieć na uwadze, że wraca tu znana z początku wewnętrzna projekcja: „uciekłem w świat kamienny, by kamień śród kamieni zbywszy pychy / a z wysoka [...]”. Po tym podmiot wymienia okropności i przypadłości życia, którego brzydzą, aby zaraz przenieść eksplicytnie perspektywę, z „wasze” na „nasze”.

Ostatni wers *Pieśni II* zawiera niezwykle sugestywne porównanie: „[...] nasza uroda jak promienne oczy na wodogłowej twarzy garbusa”. Przywołajmy raz jeszcze słowa Krystyny Pietrych: „«Nasza uroda» porównana zostaje do «promiennych oczu garbusa». To, co ludzkie, zdaje się być jedynym elementem piękna w czymś potwornym i odrażającym. Dziwi powyższa konstatacja w kontekście dotychczasowych poszukiwań poety. Czy sygnalizuje ona porzucenie marzenia o byciu «w sercu i snach kamienia»? A może ponownie ujawnia się dychotomiczny, pełen sprzeczności stosunek do cielesności i zmysłów? Lub jeszcze inaczej, może zgodnie z propozycją Łukasiewicza «promienne oczy» korespondują z «sercem kamienia», wiodą ku niemu»³³⁴? Wskazana przez Pietrych swego rodzaju niekonsekwencja, wzmocniona jeszcze zmianą zaimków, podkreśla figuralny charakter języka. Nie idzie zatem o ścisłość w linii nazwa – denotacja – wraz z podmiotem uczestniczącym w konotacyjnym horyzoncie zdarzeń. Podmiot staje naprzeciw kamienia, a zarazem kamień staje naprzeciw rozmarzonego podmiotu. Jedyną dostępną rzeczywistością okazuje się to, co językowe, czyli to, co wypowiedziane przez podmiot, a co tak naprawdę przejmuje rolę drogi czy też przestrzeni pomiędzy. „Promienne oczy” rzeczywiście, jak wskazuje Łukasiewicz, analogizują do „serca kamienia”. Do pewnego stopnia przejmują figuralny paradygmat wskazywany wcześniej. Figuralny skrót „promienne oczy” również opiera się na swego rodzaju obróceniu – oczy przyjmują światło, wchłaniają promienie, nie są zatem promienne, nie emitują światła. Jednocześnie funkcjonuje w tradycji językowej pokrewny blask oczu.

Zatem tylko do pewnego stopnia „promienne oczy” są analogiczne do „serca kamienia”. Ponadto promienność oczu – Wat w innym wierszu, cytowanym na wstępie, napisał z myślą o żonie: „Gdy promienność mrocznieje / twoje oczy jaśnieją” – jest chwytliwa na poziomie doświadczenia sensualnego, ono w istocie stanowi podstawę dla tego rodzaju figury, a także do jej przekształceń. „Promienne oczy na wodogłowej twarzy garbusa” są „promienne”, dlatego, że emanując mrocznością, są znakiem żywego – anomalii w rachunku materii. Odpowiada to anomalii, która staje się centralnym doświadczeniem kolejnej części poematu *Pieśni Wędrowca*.

Pieśni III pozostaje nieodłączna od pieśni poprzedzającej ją, w jej obliczu nabierają znaczenia wszystkie zapisane i „pisane” aporie w *Pieśni II* – podmiot wypowiada cały kanytyk w czasie przeszłym, zatem można wnioskować, że wszystko wiedzie do jakiegoś zdarzenia przyszłego względem akcji *Pieśni II*. Potwierdzenie owego wniosku przynosi *Pieśń III*, w

³³⁴ K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”...*, s. 42. J. Łukasiewicz, *Oko poematu*, Wrocław 1991, s. 191.

której głos zyskuje nagłą i palącą terażniejszość podmiotu, wyrażona tautologiczną formą autoidentyfikacji: „I pogubiwszy / w trudnym z gór zejściu wszystko, com wiedział, znów jestem tym, / którym jestem”. Owo ostatnie zdanie *Pieśni III* cechuje dramatyczna dynamika poznawczego odkrycia, pełne tragizmu powtórzenie jednej z najbardziej tajemniczych prezentacji czy wyznań obecnosciowych, zyskuje tu wymiar atopiczny, wewnętrznego przewrotu.

Nim wystaramy się jednak o potwierdzenie tego rodzaju tezy, spójrzmy na *Pieśń III*:

Gdy więc uciekłszy w świat kamienny, z wolna zasypiałem, podłożywszy
pod głowę kamień, czując, jak ciepło jego serca przenika w moją głowę
i czyni jemu podobną, bliźniaczą; gdy na krawędzi zaśnięcia, skąd
ociężali ciemnem, schylamy się w ciemniejsze – gdy tam marzyłem: otom
i ja, kamień wśród kamieni, i jak one wyniesiony a bez pychy, bezwładny
a w sił napięciu, w napięcie pełni, jaka wisi ściśnięta w kamienną pięść
księżycy nad krajobrazem jałowym –
– zbudził mnie zgiełk tych,
których przeżyłem.

Pamiętaj! Pamiętaj!

Nie szpalerem obstawili mnie; nie w karocy
mam minąć ich tego, co przeżył; nie suknie włożyli świąteczne;
i nie wianki na ich głowach. Nadzy, choć kształtnie okryci lawą
gliny. Jak ów z Pompei, który już tylko zdążył schylić uniesione
w zdziwieniu czoło i wbić wzrok, znużony do śmierci, w ziemię,
która go zdradziła.

Pamiętaj! Pamiętaj! – krzyczą: a chcą być zapomnieni.
Pamiętaj! – krzyczą: a chcą wiecznej niepamięci. Nasze piekło –
w pamięci tych, którzy nas przeżyją.

Wyszczuty zgiełkiem i kłamstwem
tych, których przeżyłem, schodziłem w dół w piargach, I pogubiwszy
w trudnym z gór zejściu wszystko, com wiedział, znów jestem tym,
którym jestem.

[WŚCŚ 2008, 17-18]

Podmiot, jak się może wydawać, dopina swego – rozległy widok, gdziekolwiek sięgnąć wzrokiem, przy nim wyłącznie kamienie, wspiał się – „wysoko w górach szuka poeta-wędrowiec kontaktu z Absolutem. Miejsce to nieprzypadkowe, bowiem «szczyty górskie, z powodu ich skierowania w stronę nieba, uważano za miejsca zamieszkania Boga, którego majestat ukrywa się za obłokami». Święte góry – obecne w różnych religiach – «stanowiły kosmiczny punkt spotkania nieba z ziemią»”³³⁵. Tam właśnie, w wysokościach góry, poszukujący podmiot chce dokonać identyfikacji z kamieniem. Metoda, jaką obiera, jest dosyć nietypowa – podmiot układa się do snu w świecie kamiennym: „z wolna zasypiałem, podłożywszy / pod głowę kamień, czując, jak ciepło jego serca przenika w moją głowę / i czyni jemu podobną, bliźniaczą”. Sen jawi się jako sposób przeprowadzenia owej operacji „zabliźnienia się” z kamieniem. Opowieść podmiotu osiąga szczyt, tak jak sam podmiot staje na szczycie. Ale również figuralne obroty, o których rozprawialiśmy wcześniej, znajdują swoje rozwiązanie szczytowe. W opisywanym od początku *Pieśni II* kamiennym „tutaj”, które w pierwszej części *Pieśni III* zyskuje ostateczny związek z oczekiwaną przemianą w kamień – podmiot-bohater kładzie pod głowę kamień. Co więcej, sentencja „podłożywszy pod głowę kamień” wskazuje na próbę przełożenia zasady metonimicznej na rachunek rzeczy i obecności. Nie tylko dlatego, że głowa przylega teraz do kamienia, że następuje wymiana właściwości i jakości, ale także dlatego, że samo słowo „podłożywszy” do pewnego stopnia sugeruje zamiar zamiany, a formułując rzecz radykalnie – oszustwa. To oczywiście nie wszystko. Mamy przed sobą podmiot, który wspiał się na szczyt, wstąpił ku górze. W szczytowych partiach dokonuje on jednak ruchu przeciwnego wzbijaniu się. Podmiot po wstąpieniu zapada w sen, zstępuje zatem. Dlatego owa szczególna anabaza (greckie *ἀνάβασις* oznacza wstępowanie) nie kończy w istocie wędrówki poety-poszukującego. Okazuje się tylko krytyczną chwilą – swoistym krytycznym interludium wprowadzającym w następujący po nim radykalny zwrot. Anabaza w mgnieniu staje się katabazą („z wolna zasypiałem” pozostaje w konfrontującej zależności od „jak one wyniesiony”). Wertykalny ruch ku górze katalizuje ruch w dół.

Wracamy zatem do figuracji opartej na odwróceniu jakości, to kamień obdarza ciepłem głowę podmiotu. Poeta-wędrowiec kładzie głowę na kamieniu, chcąc zasnąć, i w ten sposób dokonać zamiaru wyrażonego na początku *Pieśni II*. Wtedy to odczuwa podmiot „jak ciepło serca [kamienia – P.P.] przenika” w jego głowę. Ciepło znaczące przestrzeń

³³⁵ K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”...*, s. 42; zob. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 62-63.

wewnętrzną przenika w zimną – sygnującą zatem zewnętrzne – głowę podmiotu. Wertykalny ruch góra – dół zostaje przecięty poprzecznie przez syntagmatyczną relację ciepłe – zimne, które dodatkowo charakteryzuje odwrócenie paradygmatu naturalnego obrazu, w którym to głowa symbolizuje wnętrze i ciepło, kamień zaś, jako idealny model ontofanii, w swej niezależności sygnuje to, co zewnętrzne, w swej zewnętrzności nienaruszalne. Jest też zwyczajowo, sam z siebie zastygły, zimny w opozycji do lawy, magmy i wulkanu. Układ współrzędnych wyznaczony w ten sposób bezpośrednio kieruje w stronę języka. Docieramy do jego znaczącej krawędzi – tak w jak treści *Pieśni III* stajemy wraz z podmiotem na skraju, w bliskości pewnej granicy: „skąd / ociężała ciemnością, schylamy się w ciemniejsze”.

Jasność szczytu, odsłonięcie jego kamiennej przestrzeni, pustynny krajobraz wystawiony wprost na światło staje się sceną ciemności. Napięcie, które wywołuje szereg różnic góra – dół, wnętrze – zewnątrz, ciepłe – zimne, jasne – ciemne (a także poziome przemieszczenie w jakościach „naturalnie” lokowanych w owych opozycjach), wyjawia nam to, co zaraz zostanie dosłownie przedstawione, jeszcze nim podmiot się do tego przyzna. Teraz bowiem, przebywający na wysokościach, a zapadający w sen, już prawie zbliżony z kamieniem, wystawiony na światło wiedzy monolitu, w dookolnym spojrzeniu, obejmującym wszystko, co zwichrzone, istoczący się z wraz z kamieniem podmiot wychyla się w ciemność, a tam, w owej ciemności pozbawiony woli i siły, a jednak pełen napięcia, w skurczu, doświadcza symptomu – zawrotu głowy, ciemnego, nagłego *vertigo*, które zrywa tkankę snu. Powtórzmy jego słowa:

[...] otom
i ja, kamień wśród kamieni, i jak one wyniesiony a bez pychy, bezwładny
a w siłę napięciu, w napięcie pełni, jaka wisi ściśnięta w kamienną pięść
księżycą nad krajobrazem jałowym –
– zbudził mnie zgiełk tych,
których przeżyłem.

Pamiętaj! Pamiętaj!

[WŚCŚ 2008, 17]

Tak przedstawia się kluczowy moment dwugłosu *Pieśni II* i *Pieśni III*, zapowiadający zmianę języka i zmianę w obrębie podmiotu – nagły zwrot ku życiu, wcześniejsza bio-fobia staje się teraz bio-fanią.

Kamienne eremitorium dosłownie odrzuca dobijającego się do jego wnętrza pustelnika. Zapowiada to już cała *Pieśń II* – niemożliwość ta „wpisana” została w analizowaną przez nas strukturę figur. Świat kamienny od samego początku jawił się w „barwach” i sensach świata życia. Można doszukiwać się analogii do innej poetyckiej fenomenalizacji kamienia, jaką w słynnym wierszu *Kamyk* przeprowadził Zbigniew Herbert³³⁶. Wynik przedsięwzięcia Wata jest do pewnego stopnia bliski propozycji Herberta, który od razu stwierdza niemożliwą do zniwelowania różnicę na linii kamyk – człowiek. Analogia ta, choć narzucająca się, jest jednak niepełna³³⁷. Praca poetycka, jaką wokół kamienia dokonał Wat, nie jest równorzędna w żaden sposób do wyraźnego gestu Herberta, przeciwstawiającego chłód kamienia ludzkiemu, fałszywemu ciepłu. I choć w wierszu autora *Pana Cogito* również można doszukiwać się przygody figuralnej nadającej „kamykowi” godność i jego własny, wsobny sens, to nie ma tam mowy o sercu, śnie i myśli, nie ma wzmianki o czułości i pulsowaniu kamienia. Te zaś zyskują swój w pełni słyszalny, co więcej, w pełni czynny głos w *Pieśni III*. Oczywiście zestawienie znanego wiersza Herberta i z wstępnymi pieśniami poematu Wata jest niezwykle kuszące. I tak na przykład Czesław Miłosz zestawia *Pieśń II* i *Kamyk* Herberta, wskazując jednakże źródło rodzące te dwa genialne dzieła. Jednak trudno zgodzić ze sobą te dwa głosy. Inaczej brzmią, inna melodia wiedzie ich frazy, mówią inaczej. U Herberta Miłosz wskazuje, że „kamyki będą patrzeć na nas «okiem spokojnym bardzo jasnym» do końca. Do końca czego? – chcemy zapytać. Zapewne końca Ziemi. Tak więc wiersz kończy się akcentem eschatologicznym”³³⁸. Autor *Świadectwa poezji* wskazuje, że tak w dziele Wata, jak i „[...] u Herberta, przedmiotem zazdrości staje się martwa natura”³³⁹. Oczywiście w pełni zgadzamy się z tym, nie można jednak milczeniem pominąć różnic. Dystansujące oko Herberta nie ma wiele wspólnego z drążącym okiem Wata. Sam skutek poetyckiej pracy z kamieniem u Herberta i Wata rzeczywiście wydaje się podobny, ale zostaje przedstawiony innymi metodami.

O ile Herbert rzeczywiście kreśli eschatologiczny akcent na końcu swego utworu, o tyle Wat, jeśli eschatologicznym pragnieniem rozpoczyna swoje kamienne doświadczenie, to kończy je przekreśleniem eschatologii i ponownym zanurzeniem w świecie „wszystkiego, co

³³⁶ Z. Herbert, *Wiersze wybrane*, wyb. i oprac. R. Krynicki, Kraków 2005, s. 134.

³³⁷ Odminną propozycję przedstawia Małgorzata Łukaszyk, wskazując, że „kamienny sens” z wiersza Herberta odpowiada „światu kamiennemu” z poematu Wata – wyznaczają one wedle badaczki, jednaką „metafizykę kamienia”. Por. M. Łukaszyk, dz. cyt., s. 98.

³³⁸ C. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990, s. 90.

³³⁹ Tamże.

żywe”, bez udziału kamieni. Precyzyjnie się wyrażając, kamienie na końcu *Pieśni III* nie są tymi samymi, co na początku *Pieśni II*. Jednak powrót do świata „wszystkiego, co żywe”, i idąca z tym w parze wspomniana przemiana statusu kamienia, łączą się z przemianą podmiotu, nie wychodzi bowiem z tego bez szwanku poeta-wędrowiec-poszukujący – próba oderwania się od życia „owocuje”, podobnie jak w *Piecyku*, szczególnym stygmatem.

Możemy „odmowę” skierowaną w stronę „wszystkiego, co żywe” rozumieć jako zbliżoną do tej, którą Wat wyrzekł na początku swej drogi twórczej. Chodzi oczywiście o doświadczenie skryte za tytułem *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*. Mamy tu na myśli odkrycie wewnętrznej ciemności, a co za tym idzie, owej „[...] niepoznawalnej części «ja»”³⁴⁰. *Piecykowe* odstępstwo od kultury skutkowało amfibologicznym atakiem z obu stron – podmiot wpadł w krzyżowy ogień nadmiaru sensu i jego braku, obecności i nieobecności. Natomiast w *Pieśni III* odrzucenie świata żywych (warto podkreślić, że *Pieśni II* kończy się swego rodzaju doprecyzowaniem – chodzi w istocie o „świat żywych”) okazało się przedsięwzięciem niemożliwym (życie przejmuje wszak wszystko, czego się dotknie), ale to nie wszystko – doprowadziło ostatecznie do symetrycznej kontry: „żywymi” stali się umarli.

Zgiełk, o którym mowa w *Pieśni III*, należy oczywiście rozumieć jako ożywioną pamięć. Nie jest jednak owa pamięć ocalającą przeszłość, co więcej, jej akces burzy spokój podmiotu, wtrąca się w jego aktualność. Ostatecznie podmiot powtórnie wraca w sytuację, która sama nie może się rozstrzygnąć („[...]Pamiętaj! Pamiętaj! – krzyczą: a chcą być zapomnieni” [WŚCŚ 2008, 18]). Innymi słowy, pragnienie oddzielenia się od żywych nie tylko jest niewykonalne, niespełnialne, ale sam jego przejaw, sama próba przekucia go w „fakt” kamienny, skutkuje swego rodzaju „spotkaniem” z życiem w jego najbardziej przerażającej postaci – z umarłymi. Można wskazać tu pewne podobieństwo do ósmego ustępu, wysoko cenionego przez Wata, poematu Adama Ważyka, noszącego tytuł (również konotujący podróż) *Wagon*³⁴¹. W dziesiątym i jedenastym wersie rzeczzonego fragmentu poematu Ważyka czytamy: „[...] Osuwasz się w głąb jak po skałach jak mimowolny czarodziej / imiona więzną ci w gardle i tłum się przy tobie schodzi”. Wersy te poprzedza

³⁴⁰ R. Przybylski, dz. cyt., s. 327.

³⁴¹ Cała wspomniany ustęp: „[...] Z nieznanych przyczyn wagon gwałtownie zarzuca/ mijając przykre bo gołe budynki stacyjne / Obok ciebie siedzą nie te osoby ale zupełnie inne / To ludzie z wagonów śmierci wytraceni gazem / Zabił ich śniąc swoje życie jarmarczny król-błazen/ Od tego czasu minęło już lat kilkanaście / blizny się otwierają jak maskowane przepaście/ sól łez fosfory snów tam krążą w ukryciu / i wspomnienia o zmarłych utrzymują przy życiu / Osuwasz się w głąb jak po skałach jak mimowolny czarodziej / imiona więzną ci w gardle i tłum się przy tobie schodzi”. A. Ważyk, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1982, s. 149-150

nagłe zjawienie się zmarłych, a konkretnie ofiar Zagłady. Do pewnego stopnia sytuacja podmiotu-poety-wędrowca w *Pieśni III* jest podobna. Mający nadzieję na zjednanie z kamieniem zapada w sen, schodzi pod powierzchnię świadomego, na skraju ciemności, nagle zostaje wyrwany ze snu, z ziemi, pod którą zamierzał się zapaść. Natarczywy, głośny, „zgiełkliwy” głos „tych, których przeżył” niweczy zupełnie przedsięwzięcie, którego się podjął.

Jacek Łukasiewicz, podobnie zresztą, jak Tomas Venclova i Krystyna Pietrych, wskazuje na pewne podobieństwo sytuacyjne snu z *Pieśni III* i snu Jakuba w Beth-El, opisanego w 28 rozdziale Księgi Rodzaju. W opowieści Wata, jak i biblijnym przypadku Jakuba, mamy do czynienia ze znaczącym ułożeniem głowy do snu na kamieniu: „I natrafił na pewne miejsce, i przenocował tam, gdyż zaszło było słońce; i wziął jeden z kamieni tego miejsca, i umieścił go w głowach swoich, i położył się na tym miejscu”³⁴². Wydaje się jednak, że na tym podobieństwie się kończą i rozpoczyna się swego rodzaju refiguracja owego znaczącego biblijnego motywu. Jakub widzi drabinę wyprowadzoną ku niebu: „I śniło mu się, a oto drabina postawiona na ziemi, a wierzch jej sięgał nieba, a oto aniołowie Boży wstępują i zstępują po niej”³⁴³ (motyw ten znajduje się niezaprzeczalnie w *Piecyku*: „Drabina do nieba, po której się wspinałem z mozołem z wiecznym pragnieniem: dosyć. A potem nadchodzi własny anioł i strąca; z połamanymi członkami podnoszę się z wolna. Jestem ślepy, miast oczu muchy się lęgną w wypalonych oczodołach”), w *Pieśni III* sen zostaje przedstawiony jako ruch w dół („schylamy się w ciemniejsze”). Aniołowie rzeczywiście wchodzi i schodzą, co wykazywałoby pewne podobieństwo z podmiotem *Pieśni Wędrowca* wychodzącym w góry, wspinającym się, aby na szczycie zstępować ku kamieniowi, czy właściwie ku sobie, zapadając w sen. Nie wydaje się jednak, aby przesądzało to o podobieństwie, raczej moglibyśmy tu za Venclovą wskazać swego rodzaju transformację. Ponadto w Księdze Rodzaju Jakub we śnie spotyka Boga – Bóg stoi obok Jakuba obserwującego drabinę i przemawia do niego słowami obietnicy. Po przebudzeniu Jakuba ogarnia bojaźń, rankiem stawia stelę kamienną, używa do tego kamienia, na którym spał, i zmienia nazwę miejsca – nadaje mu nazwę Beth-El, co można przełożyć na „Dom Boga”: „A kamień ten, który tu postawiłem jako pomnik, będzie domem Bożym; a z wszystkiego co mi dasz, dziesięcinę zaofiaruję Tobie”³⁴⁴. Jakub zatem panuje nad miejscem wedle łaski otrzymanej od Boga –

³⁴²*Genesis, księga rodzaju*, rozdz. XXVIII, w. 12, w: *Pięcioksiąg Mojżesza*, tłum. J. Cyłkow, Kraków 1895, s.123.

³⁴³Tamże.

³⁴⁴Tamże, s. 125.

stawia prowizoryczny ołtarz, kamienny punkt. Panuje również nad językiem – nadaje imię miejscu, a przez to zmienia jego funkcję i właściwości. Bethe-El staje się miejscem spotkania, wiąże się z porządkiem boskiej obecności, tym też zostaje potwierdzone. W *Pieśni III*, wydaje się, następuje sytuacja temu przeciwna. Poeta-wędrowiec, doznawszy ciemnej epifanii, usłyszawszy głos zmarłych, zbiega z miejsca, w którym złożył głowę do snu, w którym wyznaczył ograniczone do kamiennego punktu lokum swojej przyszłej, wyczekiwanej i niedosłej do skutku innej obecności. Podobnie jak w biblijnej opowieści, miejsce z *Pieśni III* pozostaje oznaczone przez „ciemne” spotkanie, ale staje się miejscem nieobecności potwierdzonym głosem nieobecnych. Istotne jest to, że owo dalekie powinowactwo wprowadza nas na trop innego intertekstualnego wiązania, które nabiera wyrazistości w usłyszonym przez podmiot słowie zmarłych. Ze zgiełku „tych, których przeżył” daje się słyszeć słowo „Pamiętaj!”.

W pierwodruku *Pieśni Wędrowca*, który został opublikowany przez „Twórczość”³⁴⁵, pierwsze trzy części poematu różnią się od tych, które zawiera zwarte wydanie *Wierszy śródziemnomorskich* z 1962 roku (należy podkreślić, że „ostateczną” wersję z tomu wydanego przez PIW w 1962 Wat również poddał korekcie, autor *Wierszy śródziemnomorskich* naniósł poprawki w tomie, który otrzymał od wydawnictwa, który stał się podstawą późniejszych wydań; do kwestii tej jeszcze powrócimy). Przede wszystkim znaczące różnice zawiera omawiana przez nas *Pieśń III* – w pierwodruku przedstawia się w wersji o wiele bardziej rozbudowanej.

Nie będziemy oczywiście śledzić wszystkich zmian – opieramy się na cytowanej przez nas wersji. Warto jednak odnotować, że w pierwszej wersji zamiast pięć razy powtózonego słowa „Pamiętaj!” znajduje się dwa razy powtózone angielskie: „Remember”, dodatkowo wsparte nawiązaniem do *Pieśni* Konstantego I. Gałczyńskiego („[...] Ale ci tutaj, choć gliną okryci, żywsi od żywych. / Zgiełkiem bez ładu, bezładną ciżbą, szturchaniem bez ładu, jak

³⁴⁵ A. Wat, *Pieśni Wędrowca*, „Twórczość” 1962 nr 7, s. 5-17. Komentarz redaktorów *Poezji zebranych* (1992): „Z nadesłanego przez autora maszynopisu jedenastu *Pieśni wędrowca* «Twórczość» 1962 nr 7 opublikowała dziesięć (bez *Pieśni VI*) opatrując je numeracją ciągłą I – X. [...] Do opublikowanych przez «Twórczość» *Pieśni* autor zamieścił Sprostowanie («Twórczość» 1962, nr 9 oraz «Nowa Kultura» 1962, nr 35): «W lipcowym numerze »Twórczości« ukazały się moje wiersze, w pierwszym, nie dość opracowanym ich wariantcie. Wariant drugi przesłany 26 maja. Widocznie Redakcja nie zdążyła już uwzględnić licznych a istotnych skrótów i zmian albo wycofać tekst z druku, jak o to prosiłem. Czytelników zainteresowanych tymi wierszami, odsyłam do zbioru, który się ukáže nakładem PIW-u z końcem bieżącego roku. Aleksander Wat». Por. A. Wat, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992, s. 498.

gdyby / chcieli mnie wyszczuć z tego kamiennego grodu, z ich grodu? Czego, czego domaga się zgiełk ich? Remember. Ocal nas od zapomnienia. Daj prawdzie świadectwo!”³⁴⁶).

Wyraźnie pobrzmiewają w owym „Pamiętaj!” słowa Ducha, który ukazuje się Hamletowi: „Adieu, adieu! Hamlet, remember me”³⁴⁷ (potwierdza to dodatkowo objaśnienie do *Pieśni III* z „Twórczości”, które zostało usunięte w wersji tomikowej). Kierujący spojrzenie w nieco inną niż stronę, ale mimo wszystko niezmiernie interesujący w tym względzie, jest komentarz autora *Pieśni wędrowca*, jaki zawarł w *Dzienniku bez samogłosek*: „Co mnie dzieli od katolicyzmu? Bo i ja bywałem na drodze do Damaszku. Co? – poza ciągiem moich ojców, których katolicyzm rzeczywiście palił na stosach i udręczał w gettach, poza ich głosem: *remember*, który brzmi z dna każdej duszy Żyda (chrześcijańska tragedia żydostwa odzwierciedla się nieźle w paraboli o ojcu Hamleta). Ale właśnie ten głos *remember* domaga się pojednania, wzajemnego grzechów odpuszczenia, jako naturalnego wszelkiej tragedii epilogu”[Dbs 2001, 107]. Podobnie w tekście *O Religii*, który zawiera *Mój wiek*: „Od drogi do Damaszku odgradzała mnie przeszkoda, zapewne nie jedyna, ale imperatywna: głos ojca, *remember, remember*. [...] ...«Głos mego ojca» to był głos wielu, wielu pokoleń...” [MW II 1990, 320].

Wskazane fragmenty, kolejno z *Dziennika bez samogłosek* oraz z *Mojego wieku*, nie łączą się wprost z tym znaczeniem, jakie owo „Pamiętaj!” zyskuje w *Pieśni III*. Powyższe cytaty wyznaczają jednak aksjologiczną wartość, którą Wat, jak można mniemać, dostrzegał w tym szczególnym, niejasnym, tajemniczym wołaniu. Znajduje ono swą wspaniałą reprezentację w przywołanej scenie z *Hamleta* – możemy nawet uznać, że zyskuje dla Wata swoistą archetypiczną wartość to wołanie z zaświatów. Tym samym w *Pieśni III* ma również niebagatelne znaczenie. Z jednej strony odsłania stonowany względem wczesnej twórczości Wata, ale jednak ciągle obecny żywioł intertekstualizmu, odsłaniając poziom tekstowej sieci, w którą jest wplątany cały śródziemnomorski poemat; z drugiej zaś strony, zyskuje autonomiczną wartość – ukazuje bowiem nieusuwalne doświadczenie udziału w tragicznej historii świata „wszystkiego, co żywe”. Życie było jest w pewnym przenośnym i zarazem dosłownym sensie zdeponowane w materii, w powłoce ziemi, monolit okazuje się, jak w wersji z pierwodruku, „kamiennym grodem” umarłych, siedzibą ich zgiełku, ich głosu.

³⁴⁶ A. Wat, *Pieśni Wędrowca*, „Twórczość” 1962 nr 7, s. 8. Warto tu podać również nieobecny w późniejszych redakcjach komentarz Wata do *Pieśni III*: „...«Remember»: z *Hamleta*, duch ojca przed zniknięciem: pamiętaj [;] «...Ocal nas od zapomnienia»: z *Pieśni* Gałczyńskiego (w parafrazie)”, A. Wat, *Pieśni Wędrowca*, „Twórczość” 1962 nr 7, s. 16.

³⁴⁷ W. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*, oprac. J. R. Crawford, Londyn 1917, s. 30-31.

Słyszane przez poetę-wędrowca „Pamiętaj!” stanowi swego rodzaju słowo-klucz, czy też szczególną inkantację, która wprawia w ruch odmienne od dotychczasowych figuralne przedstawienia kamiennego świata: „Nie szpalerem obstawili mnie; nie w karocy / mam minąć ich tego, co przeżył; nie suknie włożyli świąteczne; / i nie wianki na ich głowach. Nadzy, choć kształtnie okryci lawą / gliny. Jak ów z Pompei, który już tylko zdążył schylić uniesione / w zdziwieniu czoło i wbić wzrok, znużony do śmierci, w ziemię, / która go zdradziła”. Umarłych nie tylko znaczy ich głos – ukazują się w istocie jako swego rodzaju obraz negatywny, „ich obecność – zauważa Krystyna Pietrych – opisana zostaje za pomocą zdań przeczących”³⁴⁸. Negacje, które określają sposób, w jaki przedstawiają się wobec podmiotu, stanowią swego rodzaju anty-figurację – umarli nie idą przed podmiotem w korowodzie życia, w wiankach, w sukniach, podmiot zaś nie idzie wśród nich jako ocalały. Negacje zastosowane zdają wskazywać swego rodzaju zrównanie podmiotu z tymi, „których przeżył”. Równanie owo otwiera język, w jaki zwracają się do podmiotu – to język mu doskonale znany. Po serii zdań przeczących pojawia się sformułowanie z porównaniem: Nadzy, choć kształtnie okryci lawą / gliny. Jak ów z Pompei, który już tylko zdążył schylić uniesione / w zdziwieniu czoło i wbić wzrok, znużony do śmierci, w ziemię, / która go zdradziła”. Pierwsza część tego rozbudowanego porównania jest wariacją oksymoroniczną: „nadzy”, ale „okryci”, wprost ujawnieni, ale jednak za jakąś zasłoną. Nie podlegają zatem umarli prostej językowej charakterystyce, ich obecność polega na nieobecności – ich istnienie określa więc koincydencja przeciwieństw, moment nierozstrzygalny – zgoda, złączenie tego, co niezgodne, nielączliwe. Dopełnieniem tego staje się porównawcze przywołanie jednej z ofiar kataklizmu, który nawiedził starożytne Pompeje.

Należy podkreślić, że owo porównanie wprowadza niejako odmienny od dotychczasowego sposób przedstawiania tak „świata kamiennego”, jak i świata „wszystkiego, co żywe”. Po pierwsze świat kamienny zostaje podszyty historią życia (wcześniej była mowa tylko o materii organicznej oraz o szczególnym bio-logosie) – życia byłego należałoby uściślić, do którego indeksalnie nawiązuje „zgiełk” i głos umarłych, a po wtóre przez samo przywołanie „Pompei” zyskuje pośrednio ów „świat kamienny” także znaczenie ruin. Kamień zatem traci przejrzystość geologicznej czy mineralnej ontologii nie tylko z punktu widzenia samego języka, którym był dotąd opowiadany, ale także w stopniu wyznaczanym przez tematyczne i semantyczne pole. Zostaje ustawiony niejako na przecięciu tego, co tylko kamienne i tego, co wiąże się z życiem, a co łączy się obecnie nie tylko z organiczną domeną,

³⁴⁸ K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”* ..., s. 43

ale również z historią, dodajmy, dramatyczną historią. Pompeje posiadają w rzeczywistości kulturowej szczególne znaczenie – nie tylko są odsłoniętą ruiną pracy ludzkich rąk, metonimią apokalipsy, metonimią zmierzchu cywilizacji i jej prawdziwej niemocy czy wątpliwości. Są pełne śladów życia *sensu stricto*. Śladów świadczących moment przeniesienia tego, co obecne w wymiar nieobecności. Puste przestrzenie po ciałach odkryte przez Giuseppe Fiorellego w Pompejach i w Herkulanum, z których zostały wykonane odlewy z gipsu sztukatorskiego, są śladami w dosłownym, a w istocie dorzecznym, znaczeniu. To ślady konkretnych ciał należących do konkretnych osób, które zginęły w tamtym czasie, w tym właśnie miejscu. Ponadto Pompeje są, tak jak to jest powiedziane w *Pieśni III* swoistym *corpus delicti* „zdrady”, której dokonała „ziemia”. Ślady te bowiem świadczą jeszcze jeden fakt niepodlegający dyskusji, że ciało pochopnie łączone z obecnością przez chwilę wypełnia pustą przestrzeń, w której znajduje dla siebie miejsce. Cywilizacja wydaje się być przypadkiem dopuszczonym do głosu i działania, ale ów przypadek może się wcale nie wydarzyć, lub skończyć wnet, wedle kaprysu natury, doprawdy nawet tak niewielkiego, jeśli przyjmiemy jako współrzędne uniwersum skalę porównawczą do wulkanicznej erupcji.

Powyższe kwestie wyznaczają promieniujące tło, na którym zjawiają się umarli krzyczący „Pamiętaj! Pamiętaj!”. Jak się jednak zaraz okazuje, nie chcą oni właściwie pamiętać: „...krzyczą: a chcą być zapomnieni... / ...krzyczą: a chcą wiecznej niepamięci”. Pamięć jako szczególna forma „przedłużenia” życia staje się swego rodzaju podwójnym przekleństwem – po pierwsze względem tego, któremu nakazuje się pamiętać o tych, których nie ma, co stanowi właściwie wprowadzenie w porządek obecności, tego, co pochodzi z porządku nieobecności; a po drugie względem tych, których nie ma, którzy zostają pamięcią związani z przestrzenią życia, które opuścili, zatem w porządek nieobecności zostaje wprowadzony porządek obecności. Trafna uwaga Krystyny Pietrych o tym, że „zastosowana przez Wata metoda opisu to jakby zacieśnianie siatki pojęć językowych wokół «zmarłych»” może zostać sparafrazowana: metoda opisu, jaką posłużył się Wat, stanowi niejako konkretyzację figuralnej oprawy języka wokół doświadczenia nieobecności, pamięci i umarłych. Podwójne przekleństwo wskazane przez nas przypomina znów figurę chiazmu, którą implicytnie fundują zdania: „Pamiętaj! Pamiętaj! – krzyczą: a chcą być zapomnieni. / Pamiętaj! – krzyczą: a chcą wiecznej niepamięci”. Przekleństwo owo jednak jest także swego rodzaju odmianą życia, atutem idącym wraz z formą jaką przybiera egzystencja. Podmiot zostaje „wyszczuty” i okłamany, ale nie można tego rozpatrywać w rachunku zysku i straty, nie jest możliwe opowiedzenie się po którejś ze stron. Życie i egzystencję przecina ścieg

języka, pamięci, doświadczenia, implozja w kamień nie jest możliwa, ten bowiem prawem języka, pamięci i doświadczenia przypomni tych, których widziało jego oblicze. Nie ma mowy więc o negacji pamięci, ani tym bardziej nie chodzi o afirmację niepamięci. Duch woła do Hamleta z kamieni, pośród których młody książę na znajdzie spoczynku, aż nie doprowadzi swej sprawy do końca. Podobnie podmiot w *Pieśni III*, co jest wyraźnie powiedziane w pierwodruku, nie może spocząć, póki nie poświadczy niechcianej pamięci („Czego, czego domaga się zgiełk ich? Remember. Ocal nas od zapomnienia. Daj prawdzie świadectwo!”).

W ruchu, jaki wykonuje podmiot w stronę kamienia, w owym geście wproszenia, tli się nieusuwalne zarzewie życia, tym samym upragnione obrócenie się w kamień, przez to, że ma stanowić odwrót od świata życia, okazuje się próbą przyjęcia takiego wariantu bycia, który można określić jako imitację śmierci. W rozgrywce biorą udział dwie, w pewnym sensie skrajne, ale z pewnością potężne moce – życie i śmierć. Stąd w samym owym ruchu zyskuje swoje znaczenie moment pośredni, krytyczny moment pomiędzy („już nie jest” a „jeszcze nie” jest oraz „jeszcze jest” a „już” jest). Podobnie znaczy krawędź snu, owa krawędź sygnująca szczelinę pomiędzy jasną przejrzystością szczytu świadomości i ciemnością otwierającą się w przedprożu nierozstrzygalności. Podobnie należałoby myśleć o chiazmie, który jest figurą spotkania, ale zarazem skrywa w nim swój udział odrębność i poróżnienie, jest więc chiazm figurą powtórzenia, ale także różnicy, a przez to może stanowić, choć oczywiście nie możemy uczynić tego regułą, syntagmatyczne (semantyczne i syntaktyczne) rozwinięcie *concordia discors* i *discordia concors*.

Całe doświadczenie podmiotu zapisane w *Pieśni II* i *Pieśni III* to poetycka reklasyfikacja doświadczenia egzystencji. Wertykalna, gotycka podróż poznawcza na szczyt, owo wstępowanie, jest możliwa tylko wtedy, gdy zawiera w sobie ruch do wstępowania przeciwny, kiedy anabaza staje się katabazą. To nie wszystko jednak, świadomość osiąga pointę, szczególnie *acumen* w chwili, kiedy odkrywa, że tak naprawdę realizuje nieskończony trawers, że uwikłana we fryz języka, może tylko spoglądać ku górom, ku otchłaniom. Ale w końcu, w którymś momencie, jak to bywa w większości poznawczych wypraw, zaczyna tlić się zarzewie przemiany. Podmiot w różnicy odkrywa serię powtórzeń, w nich zaś widzi kolejne różnice, to zaś zmienia jego kurs – kamień jest niedosiężny, życie w swej esencji niemożliwe. Podmiot, poszukujący wędrowiec zostaje dotknięty nagłą i palącą własną teraźniejszością, odkrywa fikcję wiedzy, w bliskości tego, co ciemne, oddalając się od szczytowej jasności, doznaje jedyne, przyznanego „młodemu rodzajowi ludzkiemu”

przeżycia samo-aktualizacji. Można powiedzieć, że oczekiwane *peak experience* nie nadchodzi, albo zjawia się *ex post*, w niewiedzy, odległe od założeń, wtedy jednak podmiot dociera do „własnych” słów:

[...] schodziłem w dół w piargach, I pogubiwszy
w trudnym z gór zejściu wszystko, com wiedział, znów jestem tym,
którym jestem.

[WŚCŚ 2008, 18]

Podmiot, reasumując, zostaje dotknięty, poruszony, a nawet wstrząśnięty „ożywczym niepojednaniem”, jeśli użyć jednej z interesujących filozoficznych metafor Agaty Bielik-Robson³⁴⁹. Wtedy może wreszcie wypowiedzieć słowa własnej obecności: „znów jestem tym, / którym jestem”. Tu znów należy odnotować, że w pierwodruku, a w tym wypadku także w pierwszym wydaniu *Wierszy śródziemnomorskich*, ostatnie wersy *Pieśni III* brzmiały: „znów jestem tym, / którym byłem”³⁵⁰. W tej pierwotnej wersji mamy do czynienia z niebudzącą wątpliwości gramatycznych, wyraźną i jasną parafrazą *dictum* boskiej obecności: אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה (transliteracja: 'aHYH 'aShUr 'aHYH; w transkrypcji fonetycznej: *ehjeh aszer ehjeh*; warto wskazać, że hebrajskie */ehjeh* nie można sprowadzić do „Jestem”, czy też „Będę” – jest ono formą pierwszoosobową, niedokonaną czasownika יהיה/*hejah* oznaczającego być, bliższe hebrajskiemu אֶהְיֶה byłoby w istocie „Jestem-stającym-się”)³⁵¹. W wersji ostatecznej, którą cytowaliśmy w całości, a później także we fragmentach, nie ma takowej przejrzystości gramatycznej. Zwróćmy uwagę na „znów”, które przecież zakłada odniesienie do stanu poprzedniego, stąd „znów jestem tym, / którym jestem” opiera się na pewnym wykołajeniu zawierającym semantyczną „ciemność”. Możemy powiedzieć: „znów w chwili obecnej jestem tym kimś, którym się byłem już kiedyś”. Natomiast gdy powiemy: „znów jestem tym kimś, którym jestem”, prócz tego, że powstanie wyrażenie tautologiczne, nasza wypowiedź będzie zaburzała porządek czasowy. „Jestem” wyraża obecność w tu i teraz, „znów” zakłada czas przeszły – coś, co już się zdarzyło. „Znów” wskazuje zatem powtórzenie, a tym samym wymusza pewien rodzaj składni i odpowiednie formy czasownikowe. Podmiot wędrujący po

³⁴⁹ Por. A. Bielik-Robson, *Ożywcz niepojednanie: nowoczesność jako doświadczenie religijne*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska. Kraków 2006, s. 91-115

³⁵⁰ A. Wat, *Pieśni wędrowca*, „Twórczość” 1962, nr 7; A. Wat, *Wiersze śródziemnomorskie*, Warszawa 1962.

³⁵¹ *Exodus, księga wyjścia*, rozdz. III, w. 14, w: *Pięcioksiąg Mojżesza*, tłum. J. Cyłkow, Kraków 1895, s. 12-13.

wiedzę, powracający jednak z niczym, winiem powiedzieć, że wrócił do stanu poprzedniego, zatem, jak w pierwodrukach – znowu jest tym, kim był kiedyś. Wypowiada jednak dziwną, czasowo „obsuniętą”, tautologię, dziwny błąd cechuje jego obecnościowe oświadczenie. Nie zmienia to jednak faktu, że podmiot właśnie oświadcza obecność – obecność, w którą nieustannie wkrada się błąd, jest to bowiem „eros” implikujący „erozję”, ale także, jak sugeruje Bielik-Robson: *erros*³⁵², życie poddane skończoności, niewolne od kresu, jednocześnie to życie zdarzające się, wobec języka i pamięci, wobec historii i geologii, wobec zgiełku i kłamstw. Poeta-wędrowiec, beneficjent „ciemnej mowy ludzi”, w chwili kiedy „pogubił” wszystko to, co jak sądził wcześniej wiedział, tautologią wyzbytą z sensu boskiej identyfikacji, sygnuje samego siebie i niczym Rozaneta ze *Szkoły uczuć* Gustave’a Flauberta odwraca głowę od kamieniołomu i skłania się ku pojedynczemu życiu:

Kamieniołomy stawały się coraz liczniejsze, aż wreszcie wypełniły cały krajobraz – sześciiany podobne domom, gładkie jak płyty, wsparte jedne na drugich, spiętrzone i pogmatwane, były jak niemożliwe do rozpoznania potężne ruiny jakiegoś zaginionego miasta. Lecz sama furia ich chaosu przywodzi na myśl raczej wulkany, potopy, wielkie nieznane kataklizmy. Fryderyk mówił, że są tu od początku wszechświata i pozostaną do końca. Rozaneta odwracała głowę twierdząc, że „chyba zwariuje”, i szła zrywać wrzosy. Małe liliowe kwiatuszki, przytulone jedne do drugich, tworzyły plamy nierównej wielkości, a osypująca się dołem ziemia obrzeżała czarną frędzlą połyskujących miką piasków.³⁵³

Próba skamieniania jako *imitatio mortis*, naprzeciw której, czy właściwie: wbrew której stanął język, i to właściwie on przygotował grunt dla podmiotu, który „na górze... poznał prawdę – jak pisze Krystyna Pietrych – rozpoznał istotę ludzkiego sposobu istnienia. [...] Odkrył własną, ułomną, nieczystą, skażoną czasem i materią istotę, jakże odmienną od doskonałego boskiego bytu. Dlatego też ironicznie, ale i tragicznie brzmią końcowe słowa *Pieśni III*, wydobywające i podkreślające nieprzekraczalną granicę pomiędzy człowiekiem zdążającym przez cierpienie ku śmierci a Bogiem trwającym w wieczności”³⁵⁴. Ale owe

³⁵² „To życie, które śmiało inwestuje w Błąd przecie Prawdzie, przeciwstawiając się z pozoru żelaznej logice, jaką wymusza jego skończoność. Stąd nowy ukuty przez nas termin: *Erros* – nieskończone pragnienie życia (podkreślmy: nieskończone pragnienie, choć niekoniecznie życia nieskończonego), które samo postrzega siebie jako szczęsną anomalię, wyjątek śmiało przeciwstawiony regule, pomyłkę urastającą do rangi nowej zasady i przekuwającą się w nowy rodzaj bytu”. A. Bielik-Robson, *„Na pustyni”*. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 39.

³⁵³ G. Flaubert, *Szkoła uczuć*, t. II., przeł. A. Micińska, Warszawa 1974, s. 98-99. Zob. A. Sosnowski, *Po tęczy*, Wrocław 2007, s. 5, 27, 38-42.

³⁵⁴ K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”* ..., s. 46.

słowa „znów jestem tym, / którym jestem” znacząco stanowią również moment, w którym przyznaje się on do życia idiomatycznego, skazanego nie tylko na materię organiczną, ale także na ten szczególny język, w naszym wypadku język literatury; które samo w sobie jest odmianą, konwersją życia zbawionego: „Życie zbawione, które leży jako ideał u podstaw tej intensyfikacji życia doczesnego, nie jest... życiem nieśmiertelnym w banalnym sensie wieczystego bytowania; to raczej *życie idiomatyczne*, rozpoznane, uznane i zapamiętane w swej pojedynczości jako *ehad* [jedyne – P.P.]: jedyne w swoim rodzaju, unikatowe, niepowtarzalne, kreślące swój osobny *errotyczny* szlak”³⁵⁵.

ROZKOSZNY BŁĘKIT I ŚCIERWO KAMIENNE

Pieśń III, a w szczególności jej zakończenie, rozpoczyna kolejny etap podróży podmiotu-wędrowca, rozpisanej na jedenaście części. „Poeta, który wysoko w górach, pośród minerałów – pisze Krystyna Pietrych – próbował osiągnąć wyzwolenie spod władzy materii i czasu, powraca teraz w świat tego, co żywe”³⁵⁶. Ale drogę tego powrotu mości doświadczenie graniczne, jakie stało się udziałem podmiotu, poczynawszy od chwili, kiedy znalazł się na krawędzi, „skąd / ociężali ciemnem, schylamy się w ciemniejsze”, a skończywszy na oświadczeniu własnej prezencji czy obecności dotkniętej niezbywalnym błędem. Owo doświadczenie, którego owocem było szczególne poruszenie czy też natarcie nieobecności zmarłych, stało się zacznym „ożywczego niepojednania”, to natomiast przywiodło podmiot do swoistego *novum* egzystencjalnego – swoistego dlatego, że stało się rewelacją, a zarazem powtórzeniem, owym „znów jestem tym, / którym byłem”. Nagłąca sytuacja, którą oddaje okolicznościowy przysłówek „teraz”, jest zdeterminowana wypowiedzianym tautologicznie „jestem” – z tego ponaglenia również na nowo zostaje sklasyfikowana przestrzeń jako „tutaj”, czy też zgodnie z *Pieśnią IV*, „tu” – podmiot, schodząc z gór szczytu, „znów” widzi swoje i świata teraz:

Nie erozja kruszy tu kamień.

Szczęki starej kobiety, którą mijam
na drodze. Cierpliwa staruszka, jej oczy jak w popielisku

³⁵⁵ A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”..., s. 521.

³⁵⁶ K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”*..., s. 46.

Nie erozja kruszy tu kamień. Bo w jego naturze próchnienie. Próchnieć, łuszczyć się, rozpadać: tak założono w prawie minerałów. W prawie mięczaków. W prawie człowieka.

Pieśń IV rozpoczyna się rodzajem negacji, która jednocześnie stwierdza pewien stan: kamień się kruszy, choć nie przez erozję. Krystyna Pietrych wskazuje zaskoczenie, czy też rodzaj efektu niespodzianki, którym rozpoczyna się *Pieśń IV*. W istocie czwartą część *Pieśni wędrowca* „otwiera zaskakujące stwierdzenie: «Nie erozja kruszy tu kamień», zaskakujące, bowiem niszczenie minerałów następuje właśnie pod wpływem erozji. Nie erozja, a więc co? Odpowiedź, jakie udziela poeta-wędrowiec – kontynuuje Pietrych – w pierwszej chwili zaskakuje jeszcze bardziej: «Nie erozja kruszy tu kamień. / Szczęki starej kobiety, którą mijam / na drodze»³⁵⁷. Efekt niespodzianki, owo zaskoczenie, które wskazuje Pietrych, ma swoje źródło w tym, że cały początkowy ustęp swoje znaczenie zakłada na swego rodzaju dystansie między implikowaną treścią strukturą hipotaktyczną, a jukstapozycją, którą sugeruje graficzny układ *Pieśni IV*. Poszczególne fragmenty są wyodrębnione, a zarazem zdają się sobie odpowiadać w hierarchii, które szczyt wymierza zdanie pierwsze: „Nie erozja kruszy tu kamień”. Nie erozja? – powtórzmy pytanie Pietrych – więc co? Nie możemy jednak wprost przyznać, że to właśnie szczęki „starej kobiety” kruszą kamień, bo jest ona przecież tylko przygodnie spotkaną osobą, do tego wszystkiego także poddaną kruszeniu: „Co mogą kruszyć szczęki w zaniku?”. Jednocześnie pytanie to sugeruje związek z incipitem *Pieśni IV*, a i dalej okazuje się owa staruszka asumptem do figuralnego przeniesienia – „Cała w czekaniu. Tak pomniejszona, / przysiągłbyś: wyszła z pracowni świątków oliwnych . Czas ją nad to / spatynował. I tak stoi , w progu domostwa , zgięta / we dwoje . MatSyr Ziemia” . Nie przestając być ową konkretną osobą, matką wyczekującą syna wracającego z pracy, staje się jednocześnie zaczynem figury „surowej matki ziemi” („Mat’Syr Ziemia”), która czeka, aż

357 Tamže.

wróci w jej objęcia ten, którego niosła po swoich duktach, ścieżynach, szlakach. Jak wskazuje przenikliwa Krystyna Pietrych: „Spotkana podczas schodzenia z gór staruszka, nie tracąc nic ze swej realności, staje się personifikacją sił Natury [...]. Jest niemal uosobieniem Wielkiej Macierzy, potężnego prabóstwa czczonego w wielu wierzeniach i religiach. Matki-Ziemi, która jednocześnie daje początek życiu we wszelkich jego wcieleniach i formach, jak i stanowi jego koniec, będąc ostatecznym miejscem spoczynku”³⁵⁸.

Spójrzmy jeszcze na pewną dostrzegalną przemianę, jaka następuje w gramatyce figuralnych skojarzeń. Weźmy choćby słowa podmiotu, którymi opisuje napotkaną staruszkę: „Niewidoma, to widzę” – przeciwności zostają zestawione w służbie komplementarnego sensu, nie ma tu zamiany w obrębie jakości, żadna blokada encyklopedyczna (epistemologiczna), semantyczna czy syntaktyczna nie wchodzi tu w znaczącą grę. Przeciwieństwa w paronomastycznej konstrukcji stoją obok siebie i wspólnie, linearnie, znaczą wrażenie widzenia. Zmienia się zatem język, którym podmiot opowiada swą podróż. Swego rodzaju częściowe rozbrojenie figuralne nie stanowi jednak zupełnego odrzucenia pracy różnicy i powtórzeń, pracy dystansującej temat i jego wyrażenia. Przechodzi to jednak na drugi plan, jeśli by tak rzec, na poziom sekcyjny. Napięcie, jakie wzrasta między uniwersalnymi figurami a konkretnymi rzeczysławościami – jedno i drugie zachowują jednak swą odrębność, jednocześnie wspierając się wzajemnie – odpowiada mikroskalowym napięciom kojarzonych przeciwieństw w *Pieśni II* i *Pieśni III*. Dramat pisania zmienia tylko wierzchnią powłokę.

Pieśń IV można uznać za swego rodzaju pieśń widzenia – unaocznia się przed nami krajobraz w horyzontalnym układzie, również w bliży i w dali spojrzenia. Jednocześnie wszystko to zostaje opatrzone próbą uogólnienia, które wiedzie do wniosku o powszechnych – tak dla „świata kamiennego”, jak świata „wszystkiego, co żywe” – próchnieniu. „Próchnieć, łuszczyć się, rozpadać: tak założono w prawie / minerałów. W prawie mięczaków. W prawie człowieka” – mówi podmiot. Warto podkreślić przerzutnię, która uniwersalizuje prawo – próchnica, łuszczenie się, rozpad, jest tym, co „założono w prawie” właściwym każdemu zjawieniu. Dopiero później przychodzą kategorie – minerałów, mięczaków, człowieka. Z tą wiedzą podmiot spogląda ku rozległości widnokręgu, wypatrując w niej: „urwiska”, „oliwki”, „wały gór”. Szczególnie te ostatnie mają znaczenie, stają się niby monumentami wzniosłości, różnymi od tych uczynionych ręką ludzką: „Jako groźbę wiekiustą ustanowiła je Ręka Mściwa / ponad kretem i krzewem, nad niespokojną mrówką, na młodym rodzaju ludzkim /

³⁵⁸ Tamże, s. 48.

rodem młodym wydzielającym klej pracy...[WŚCŚ 2008, 20]”. Zwraca uwagę „Ręka Mściwa” – tym bardziej, gdy w objaśnieniach będących integralną częścią poematu zostaje przez autora ów zwrot złączony ze starotestamentowym określeniem przemożnego działania boskiego oddanego hebrajskim בִּיד חִזְקָה (transliteracja: BYD ChZQH)³⁵⁹: „...Ręką Mściwą (Jehowy) – nie dość dokładny przekład z hebrajskiego *bejod hazuko*, zawierającego w sobie pojęcie mocy i przemocy, ale zapewne i pomsty” [WŚCŚ 2008, 42]. Krajobraz zatem nabiera znaczenia dzieła mocy, która jest ponad człowiekiem, wobec której nic, co dostępne ludzkiemu rozporządzeniu, nic zatem, co wprowadza człowieka, a jednocześnie wykreśla go z historii istnienia, nie może przeciw owej mocy. Venclova posuwa się jeszcze dalej, wskazując, że „w skałach i w górach Prowansji postrzega teraz Wat jeden z wielu przemijających tworów Demiurga, przybierającego maskę okrutnego Jehowy, który występuje w wierszu pod imieniem Ręki Mściwej”³⁶⁰. W tym krajobrazie „urobionym” niegdyś wielką mocą (wątek gnostyczny niezmienni staramy się zostawiać znawcom, choć w żaden sposób nie chcemy odżegnywać się od szczególnego teologicznego podszycia tak *Pieśni wędrowca*, jak i całego dzieła Wata) zdeponowana została potęga i gwałtowność czy też „furia chaosu”, która przywodzi na myśl raczej wulkany, potopy, wielkie nieznane kataklizmy”³⁶¹, jeśli wspomóc się opisem kamieniołomu z cytowanego wcześniej fragmentu *Szkoły uczuć*. Tak przedstawia się ziemia, którą stara się uczynić sobie poddaną człowiek, stąd dalej: „Prawda, ludzi tu ani poświęć: ale / dymy z gospodarstw. Ale, osiedla. Ale, trakty, drogi, steczki w niepojętych przeplotach” [WŚCŚ 2008, 20]. Widzenie jednak tylko pozornie konkretyzuje krajobraz w miejsca, które można określić, jako punkty styku człowieka z geologią:

[...] A – dalej – wężą i srebrem wiślą się potoki, i daleko daleko
żeglowne morze, a spod jego skóry, o tej godzinie poświtu,
szkielety zatopionych okrętów rzucają w górę odbłask. O tak,
woda, także woda, nawet woda, ta nieskazitelna – także ona skażona, skazana;
od miriad er z rozlewisk jej nieprzerwanym ciągiem pełza plazma, plazma,
pomiriadkroć kaleczona. Deptana. Niedobijana. Profanowana.

³⁵⁹ *Deuteronomium, piąta księga mojszeszowa*, rozdz. XXVI, w. 8, w: *Pięcioksiąg Mojżesza*, tłum. J. Cyłkow, Kraków 1895, s. 116-117.

³⁶⁰ T. Venclova, dz. cyt., s. 409.

³⁶¹ G. Flaubert, dz. cyt., s. 98.

Spojrzenie poety-wędrowca pada na wijące się potoki i wraz z nimi niejako zmierza ku dalekiemu morzu: „a spod jego skóry, o tej godzinie poświtu, szkielety zatopionych okrętów rzucają w górę odbłask” [WŚCŚ 2008, 20]. Woda – w pewnym podobieństwie do kamiennego grodu skrywającego umarłych – okazuje się skrywać bezceństwo tego, co wyprowadziła na powierzchnię: „Woda zostaje, podobnie jak wcześniej kamień, «uorganiczniona». «Nieskazitelna» okazuje się «skażona, skazana» na udział w permanentnym rozkładzie. Proces «uorganicznienia» dokonuje się stopniowo. Najpierw przez metaforę, nie wykraczając co prawda poza tradycyjną *licentia poetica*, ale zakreślając nieprzypadkowy krąg znaczeniowy: powierzchnię morza nazywa poeta [...] «skórą», znajdujące się w nim wraki «szkieletami»”³⁶². Ciało jest jednym z podstawowych elementów antropologicznej poetologii Wata. Do tego jednak powrócimy w innym miejscu. Woda zatem w *Pieśni IV* zostaje opatrzona szerokim symbolicznym zobowiązaniem – po pierwsze utrzymuje znaczenie przydawane jej od zarania, jako pierwotnego środowiska życia, jako wód płodowych życia: „od miriad er z rozlewisk jej nieprzerwanym ciągiem pełza plazma” [WŚCŚ 2008, 20] życia³⁶³, ale jednocześnie jest „skażona, skazana; [...] pomiriadkroć kaleczona. Deptana. Niedobijana. Profanowana” [WŚCŚ 2008, 20] owym życiem i przez owo życie, które wyradza się z niej. Ukarane życiem wody płodowe są jednocześnie przez nie skażone. Zwraca uwagę dramatyczne zestawienie: „...kaleczona. Deptana. Niedobijana. Profanowana”, które może sugerować, że „woda” zostaje poddana cierpieniu i torturom z zewnątrz. A będąc u kresu wytrzymałości, nie jest, wedle humanitarnej empatii stosowanej, dobijana, ale pozostawiona kolejnym pokoleniom, które na jej „skórze” będą dalej realizować nieprzenikniony proceder „zła” – zatem być może już w *Pieśni IV* zostaje implicytnie pozostawione pytanie z *Pieśni VII*: *unde malum?* Odpowiedź nie pada, a przynajmniej nie zostaje ujawniona wprost – możemy domyślać się, że jej poszukiwania należy zawęzić do, czy może raczej rozszerzyć na obszar świata „wszystkiego, co żywe”:

Nie erozja zatem. Nie erozja.

³⁶² K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”...*, s. 50.

³⁶³ „W kosmogonii, w micie, w rytuale, w ikonografii wody spełniają tę samą funkcję niezależnie od struktury kompleksów kulturowych, do których należą: *poprzedzają każdą formę i są u podłoża każdego stworzenia*”. M. Eliade, *Traktat o historii religii...*, s. 188.

Staruszka na progu domostwa,
zgięta we dwoje, cała w czekaniu, na powrót syna z pracy (pracuje
w Grasse, w perfumerii Grasetta).

[WŚCŚ 2008, 20]

Powyższy fragment stanowi swego rodzaju powtórzenie tytułu – wraca obraz staruszki, która znów staje się napotkaną na drodze osobą, matką wyczekującą syna, który „pracuje / w Grasse, w perfumerii Grasetta”. Obecne tu nazwy własne ustanawiają szczególne wiązanie tekstu z rzeczywistym miejscem – Wat, o czym była już mowa, w czasie pisania *Wierszy śródziemnomorskich* mieszkał w La Messuguière (był to pensjonat przeznaczony dla twórców, artystów, etc.), willi położonej o niespełna kilometr od niewielkiej miejscowości Cabris, leżącej w pobliżu, znanego z perfumeryjnego przemysłu, miasta Grasse, znajdującego się w departamencie Alpes-Maritimes (chodzi dokładnie o obszar Préalpes de Grasse). Tekst zostaje zatem opatrzony znacznikami rzeczywistości. Jest to istotny aspekt całego poematu Wata, dlatego omówimy tę kwestię precyzyjniej przy następnej w kolejności pieśni. Warto jednak mieć na uwadze to związanie tekstu z tym, co w pewnym sensie „poza tekstowe”. Rzeczywistość, czy też jak chce Pietrych, realność staruszki, zostaje niejako „udowodniona”, staje się „faktem”, przy jednoczesnym, wręcz narzucającym się jej utekstowaniu, które możemy zaobserwować w kolejnym, zwracającym uwagę czytelnika formą i tekstowością właśnie, ustępie *Pieśni IV* (układ tekstu w cytacji jest najściślej, jak to możliwe, odpowiadający oryginałowi) :

Dymy nozdrzom miłe
szyby słońcowe,
miła drogo – wehikuł
powrotu do domu.
In lieblicher Bläue
die Fenster wie die Thore
der Schönheit... Dichterisch
wohnet der Mensch auf dieser

Erde... MatSyr Ziemia. Czeki
powrotu syna. Kto
mnie czeka?... Ludzi

- Salut à vous! – woła gromko,

poza nią nie widać.

zadziornie. W tym tu
Wybornym rezonatorze powietrza.

[WŚCŚ 2008, 21]

Początek powyższego fragmentu, wyodrębniony przez skrócenie linii wersowej oraz przez umieszczenie go w centralnej części strony, determinuje wzmożoną uwagę, która winna również objąć szczególne, znaczące rozplanowanie sekwencji tekstowych. Całość fragmentu, tak jak wiersze *Przed weimarskim autoportretem Dürera (w dwóch wariacjach)* oraz *Skóra i śmierć*, każe przywołać tradycje technopegnionów czy *carmina figurata*. Nie ma tu jednak bezpośredniości poezji konkretnej – nie jest to zatem wiersz obrazkowy. Można jednak rzec, że w *Pieśń IV* zostało wprowadzone poruszenie tekstowe, moment gry graficzno-tekstowej, która nie pozostaje bez znaczenia, co więcej ma swoje odbicie w innym poruszeniu, a mianowicie w inkorporacji obcego tekstu. Z pewnością przy niewielkim wysiłku moglibyśmy dopatrzeć się jakichś niewielkich bloków skalnych ustawionych na sobie przez naturę, jakich mnóstwo w Préalpes de Grasse, w okolicach Cabris. Ten trop pośrednio mógłby doprowadzić nas do wyobrażenia na podstawie owego układu tekstu niewielkiej budowli, na przykład niewielkiego „kościoła parafialnego z takim cmentarzykiem, że prosi się, aby tutaj umrzeć”³⁶⁴.

Pomijając zabawy przyjemne, ale, jak się zdaje, niezupełnie pożyteczne, spójrzmy raz jeszcze na początek, to jest na środkową sekwencję fragmentu. Szczególną uwagę zwraca oczywiście tekst po niemiecku – sformułowania te pochodzą z jednego z najbardziej znanych tekstów Friedricha Hölderlina, znanego pod nazwą *In lieblicher Bläue*³⁶⁵. Należy jednak podkreślić, że cytat ten to preparacja trzech zdań znajdujących się w różnych miejscach gęstego, dosyć zawiłego tekstu niemieckiego poety³⁶⁶.

³⁶⁴ Cytat pochodzi z listu Wata do Marii i Józefa Czapskich z 13.12.1961 roku. Wat prawdopodobnie wtedy rozpoczynał pracę nad *Wierszami śródziemnomorskimi*, choć datowanie *Pieśni wędrowca* i *Snów sponad Morza Śródziemnego* zamyka się w pierwszej połowie 1962 roku. Pełny cytat: „Siedzę i szrajbuję obok, w autentycznej oberży, obok kościoła parafialnego z takim cmentarzykiem, że prosi się, aby tutaj umrzeć” (cytat ten jeszcze powróci w dalszej części rozprawy). A. Wat, *Korespondencja*, cz.I., wyb., oprac., przyp. i posł. opatrz. A. Kowalczykowa, Warszawa 2005, 61.

³⁶⁵ „In lieblicher Bläue... - Prozy poetyckie, które zamieścił Wilhelm Waiblinger (1804 – 1830) w powieści Phaeton, wydanej 1823 [...]”. Zob. F. Hölderlin, *Poezje zebrane*, przeł. A. Lam, Pułtusk 2014, s. 439-440, 512.

³⁶⁶ Bernard Antochewicz wbrew prozatorskiej formie z pierwodruku podaje *In lieblicher Bläue* (W rozkosznym błękiecie...) w formie podzielonej na wersy: „W rozkosznym błękiecie kwitnie / Miedzianym dachem kościelna wieża, / Okrąża ją wokół jaskółek krzyk. / [...] / Na jaw wychodzi obrazowa natura człowieka. / Okna, z których rozbrzmiewają dzwony, są / Jak bramy Piękna... / [...] / Pełen zasług, lecz poetycznie mieszka / Człowiek na ziemi... / [...]”, F. Hölderlin, *Wiersze*, przekł. B. Antochewicz, Wrocław 1982, s. 99-102. W formie prozy utwór

Nie sposób pominąć kontekstu, w jaki obrosło to późne dzieło Hölderlina, przede wszystkim za sprawą Martina Heideggera, który podejmował namysł nad dziełem autora *Empedoklesa* wielokrotnie³⁶⁷. Wykładnię tego konkretnego utworu, a w gruncie rzeczy jednego jego niewielkiego fragmentu, autor *Bycia i czasu* zawarł w odczycie, z którego powstał później szkic interpretacyjny o jakże wymownym tytule „...*dichterisch wohnt der Mensch...*” („...poetycko mieszka człowiek...”) ³⁶⁸. Niezwykle istotne jest wskazanie rozumienia „poetyckiego zamieszkiwania”, jakie podsuwa nam niemiecki filozof. W jego propozycji znajdujemy bowiem elementarne dla samego Wata kwestie łączące poezję z ontologiczno-egzystencjalnym gruntem. Nim postaramy w skrócie przedstawić to, co w rzeczonyj kwestii ważne, warto zwrócić uwagę na część, która poprzedza cytat z Hölderlina. Przypomina on swoją poetyką z jednej strony późne wiersze niemieckiego poety – pisane już w czasie jego choroby umysłowej, z których znakomita większość zatytułowana jest nazwami pór roku, a skrywa treść gorzkiej, choć lekko sformułowanej zgody na los zatraconego³⁶⁹, a z drugiej strony przywodzi na myśl niektóre z pozostałych w rękopiśmiennej spuściźnie po niemieckim poecie wiersze-szkice, wiersze-punkty, wiersze-stopnie ³⁷⁰.

podaje Andrzej Lam: „W miłym błękitie rozkwita metalowym dachem wieża kościoła. Opływa ją gwar jaskółek, otacza wzruszający błękit. [...] ...obrazowość człowieka rysuje wyraźnie. Okna, z których rozbrzmiewają dzwony, są jak bramy piękna. [...] Pełen zasług, lecz przecie poetycko mieszka człowiek na tej ziemi. [...]”, F. Hölderlin, *Poezje zebrane*, przeł. A. Lam, Pułtusk 2014, s. 439-440.

³⁶⁷ Zob. m.in. M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004. Należy dodać, że nie brakło głosów krytycznych wobec interpretacji Hölderlinowskiego dzieła, których autorem był Heidegger. Niemiecki filozof znalazł zresztą godnych sobie adwersarzy w takich osobach jak choćby Paul de Man czy Maurice Blanchot. Zob. A. Melberg, *Hölderlin Heideggera: cezura i chiazmy*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12 s. 283-304.

³⁶⁸ M. Heidegger, „...*dichterisch wohnt der Mensch...*”, „Akzente” 1954, nr 1, s. 57 nn. Polskie wydanie: M. Heidegger, „...*poetycko mieszka człowiek...*”, w: Tenże, *Odczyty i rozprawy*, przeł. Janusz Mizera, Warszawa 2007, s. 183-201.

³⁶⁹ Warto zwrócić w tej kwestii na wiersz Wata pt. *Hölderlin* [WŚCś 2008, 150-152].

³⁷⁰ Dla ilustracji jeden ze poetyckich szkiców Hölderlina pozbawionych tytułu (w tłumaczeniu B. Antochewicza):

Słodko jest
Być karmionym przez piękno
Tego świata
bowiem
boską zapłatę stanowi
apolliniński dźwięk liry
I oglądanie
Krajów
Jest ci dane

Wracając do *Pieśni IV* – niby łagodząca afirmacja egzystencji wyłania się z pierwszych czterech wersów środkowej sekcji: „Dymy nozdrzom miłe / szyby słoncowe, / miła droga – wehikuł / powrotu do domu”. Wspierają to w istocie kolejne cztery wersy: „In lieblicher Bläue / die Fenster wie die Thore / der Schönheit... Dichterisch / wohnet der Mensch auf dieser”, co moglibyśmy przełożyć następująco: „W słodkim błękicie / okna jak bramy piękna... Poetycko zamieszkuje człowiek tę...”³⁷¹. Kontynuacja przerwane go tekstu środkowej sekcji znajduje się w kolejnej , która znajduje się po lewej stronie : „Erde... MatSyra Ziemia. Czekaj / powrotu syna. Kto / mnie czeka?... Ludzi / poza nią nie widać” – pierwsze słowo tej sekcji kończy rozpoczęty, sfragmentaryzowany i nieco zniekształcony cytat z dzieła autora *Hyperiona*. Słowo to oznacza po polsku po prostu „ziemię”. Teraz jawi się nam owa rozczłonkowana, obcojęzyczna czy właściwie wielojęzyczna całość: „W słodkim błękicie okna jak bramy piękna... Poetycko zamieszkuje człowiek tę ziemię. Surową matkę ziemię”. Ta z pozoru łagodząca, jak to określiliśmy, afirmacja nie prowadzi tylko do krainy spokojności i harmonii światła i ludzkich domostw – rzecz skrywa wysoki temat pytania o człowiecze jestestwo. Poetyckie zamieszkiwanie ziemi wiedzie do kwestii egzystencji twórczej dobywającej rzeczy i zjawiska z ich pierwotnej, choć nie źródłowej, dezorganizacji. Język poezji jest językiem stawania wobec świata, jest językiem mierzącym w autentyczność, która wiąże się z właściwą prawdą egzystencji, tej zaś nie sposób sprowadzić do przedstawienia, czy reprezentacji. Wyłania się ona poprzez pracę myśli, w przemierzaniu drogi rozumienia, a ruch ten umożliwiony jest przez język. W nim następuje nie tylko oznaczenie, ale wypowiedzenie egzystencji śmiertelnej, mającej zatem określony – chociaż miara jego określenia jest nieznana – czas, szczególny interwał, antrakt, podczas którego podmiot, ten, który jest tym, kim jest („znów jestem, tym, / którym jestem” [WŚCś 2008, 18]) mierzy się z prawdą. Chodzi bowiem o coś, co Heidegger nazywa „braniem-miary” (*Maß-Nahme*), a co byłoby po prostu stawaniem wobec wymogów aletheicznej egzystencji (dla Hölderlina figurą aletheicznej egzystencji, wedle Heideggera, jest Bóg: „Bóg jako ten, którym On jest, jest Hölderlinowi nieznany i *jako ten nieznany* jest właśnie miarą dla poety”³⁷²). Tak więc aletheiczna egzystencja – nie chodzi tu o esencjalną egzystencję – jest możliwa dzięki poetyckiemu doświadczeniu, poetyzowaniu, które zawiera w sobie mierzenie się człowieka z

F. Hölderlin, *Wiersze*, przekł. B. Antochewicz, Wrocław 1982, s. 118.

³⁷¹ Podajemy tłumaczenie własne, bowiem cytat Wata nie jest zupełnie zgodny z oryginałem, który wygląda następująco: „In lieblicher Bläue blühet mit dem metallenen Dache der Kirchthurm.[...] Die Fenster, daraus die Glocken tönen, sind wie Thore an Schönheit. [...] Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet der Mensch auf dieser Erde” [podkreśl. – P.P.]. Por. F.W. Waiblinger, *Phaëton*, Stuttgart 1823, s. 153.

³⁷² M. Heidegger, „...poetycko mieszka człowiek...” ..., s.193.

nieosiągalnym, aczkolwiek jedynie słusznym, jedynie autetycznym: „Poezja jest rozumianym w ścisłym sensie tego określenia braniem-miary [*Maß-Nahme*], dzięki któremu dopiero człowiek czerpie miarę dla całego zakresu swej istoty. Człowiek istoczy jako śmiertelny. Zwie się tak, bo umie umierać. Umiejętność umierania oznacza: podołać śmierci jako śmierci. Tylko człowiek umiera – i to ciągle, dopóki przebywa na tej ziemi, dopóki mieszka. Wszelako jego zamieszkiwanie opiera się na tym, co poetyckie. Hölderlin upatruje istoty tego czegoś «poetyckiego» w braniu-miary, dzięki któremu dokonuje się przemierzanie istoty ludzkiej»³⁷³. Poezją przemierza zatem istota ludzka siebie i dane jej wymiary rozpięte między ziemią i niebem. Zamieszkiwanie jako poetyzowanie stanowi zarazem tworzenie i rozumienie w obliczu nieziennej prawdy, jaką jest śmierć, która u Heideggera nie ma negatywnego skojarzenia – śmierć jest przezeń pojmowana jako sens bycia śmiertelnych³⁷⁴.

Podkreślenia wymaga również fakt pewnej bliskości stylu pisania – szczególnego *τέχνη* (*techne*) samego sposobu zapisu – Wata względem Hölderlina. Mamy na myśli zapis parataktyczny, inwersyjny, często formy zbliżone do anakolutów, swoiste katachretyczne nagięcia obecne w dziele Wata od samego początku. W przypadku niemieckiego poety zostało to opatrzone pewną znaczącą sugestią, która, jak śmiemy twierdzić, jest również właściwa Watowskiej poetologii: „[...] elipsy, parataksy i anakoluty w poezji Hölderlina [...] zdaniem Heideggera, są nie tyle znakiem poszarpania tkanki językowej, ile dokładnie odwrotnie: znakiem, że można zejść poniżej fragmentacji mowy artykułowanej i odsłonić ciche spoiwo, które niczym ciemny strumień niesie pozornie odrębne elementy języka”. To jednak nie wszystko, jak kontynuuje Bielik-Robson: „Poszarpany, okaleczony język Hölderlinowej poezji jest więc «mówieniem zdanym na śmierć», ale w sensie jak najbardziej dla Heideggera pozytywnym: śmierć, którą poezja Hölderlina wita w goście przyzywającej *Gelassenheit*, okazuje się podłożem, cichą jednoczącą aktywnością Bycia, która zażegnuje wszelką separację i wiedzie «w prostotę harmonijności». Strumień niosący parataksy i anakoluty nigdy nie ulega przerwaniu, ponieważ parataksy i anakoluty to twory hybrydyczne i niepełne, które nigdy nie konstytuują się w pełni; ich istnienie jest niepewne, ulotne i, jak to ujmował Friedrich Schlegel, najwyraźniej antycypując ideę «bytu słabego» Gianni Vattimo, «drobne». Strumień ustanawiania płynie nieprzerwanie, ponieważ tu «każde *Setzen* jest *Setzen* zaburzonym», a więc nieudany przekładem, który nigdy nie wyzwala się od swego

³⁷³ M. Heidegger, „...poetycko mieszka człowiek...”..., s.192-193.

³⁷⁴ Por. E. Levinas, *Bóg, śmierć i czas*, przeł. J. Margański, Kraków 2008, s. 42-55.

oryginału”³⁷⁵. Oczywiście nie można po prostu przenieść tego wszystkiego ot tak na grunt twórczości Wata; postaramy się jednak wykazać znaczną łączliwość z tego rodzaju labilną, małą ontologią w Watowskim poetologicznym projektowaniu egzystencji.

Hölderlinowskie „dichterisch, wohnet der Mensch auf dieser Erde” wprowadzone do *Pieśni IV* wnosi wraz ze sobą, jak to określiliśmy, szerokie pole kontekstowe, ale przede wszystkim należy widzieć je wobec *Pieśni wędrowca*. Tu warto wskazać, że w zacytowanych przez Wata słowach Hölderlina – ale dopiero po uwzględnieniu rekontekstualizacji nadanej im przez *Pieśń IV* – pobrzmiewa echo innego ważnego poetyckiego *dictum*, którego autorem jest niemiecki poeta. Mamy na myśli utwór będący, co prawda, częścią epistolarnej powieści *Hyperion*, ale funkcjonujący samodzielnie, między innymi dzięki kompozycji, jaką stworzył do jego słów Johannes Brahms. Chodzi oczywiście o *Hyperions Schicksalslied* (*Hyperiona pieśń losu*)³⁷⁶. W tym krótkim stosunkowo utworze trzecia, ostatnia strofa, brzmi następująco: „Doch uns ist gegeben, / Auf keiner Stätte zu ruhn / Es schwinden, es fallen / Die leidenden Menschen / Blindlings von einer / Stunde zur andern, / Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen, / Jahr lang ins Ungewisse hinab” (w tłumaczeniu Andrzeja Lama: „Lecz nam nie jest dane / na żadnym spocząć miejscu / Mijają, spadają / Cierpiący ludzie / Ślepo od jednej / Godziny ku drugiej, / Jak wody ze skały / Na skałę miotane, / Rok cały w nieznane, w dół”)³⁷⁷.

Dramatyzacja doświadczenia obecności wpisana w podróż podmiotu w dziele Wata zyskuje poprzez inkorporację w tkankę *Pieśni IV* obcego tekstu charakter ponadindywidualny. Należy jednak pamiętać, że spotykamy się tu nieustannie z doświadczeniem konkretnym, a w tym wypadku odkrywamy lekturowe przeżywanie świata – nie da się rozdzielić linii literackiego i egzystencjalnego doświadczenia Wata. Nie tylko rzeczywisty krajobraz i konkretne miejsce wkraczają w poemat Wata, prześwitują przezeń także konkretne lektury. Dlatego odnotowania wymaga kolejna intertekstualna więź, rzeklibyśmy drugiego stopnia – spójrzmy na słynny fragment *Pierwszej elegii* dujnejkiego poematu Rainera Marii Rilkego: „[...] Engel nich, Menschen nich, / und die findigen Tiere merken es schon, / dass wir nich sehr verlässlich zu Haus sind / in der gedeuteten Welt” (w przekładzie Mieczysława Jastruna: „Nie aniołowie, nie ludzie, / a przemyślnie zwierzęta już są na tropie, / że nie jesteśmy

³⁷⁵ A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”..., s. 496-497.

³⁷⁶ F. Hölderlin, *Sämtliche Gedichte*, t. 4, Frankfurt 2005, s. 197.

³⁷⁷ Tenże, *Poezje zebrane*, przeł. A. Lam, Pułtusk 2014, s. 175.

bezpiecznie zadowoleni w świecie, / który chcemy zrozumieć”).³⁷⁸ Idąc dalej tym Rilkskim tropem, dostrzegamy pewną łączność fragmentu „die Fenster wie die Thore / der Schönheit...” z innym ważnym fragmentem *Pierwszej elegii*: „[...] Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, / und wir bewundern es so, Weil es gelassen verschmäh’t, / uns zu zerstören” („[...] Albowiem piękno jest tylko / przerażenia początkiem, który jeszcze znosimy / z takim podziwem, gdyż beznamiętnie pogardza / naszym unicestwieniem”)³⁷⁹.

Intertekstualna konfuzja motywu obecności zapytującej w wahaniu o swoje podstawy służy wytropieniu głównej zasady tematycznej *Pieśni wędrowca*, ale także dookreśla zasadniczy rys doświadczenia poetycko-egzystencjalnego autora *Ciemnego świecidła*. Krystyna Pietrych stwierdza, że „[...] słowa Friedricha Hölderlina, przytoczone przez Wata, określają specyfikę ludzkiej egzystencji, którą konstytuuje twórczy gest, układający wielość elementów świata w jeden – choć złożony z różnorodnych, nierzadko sprzecznych z sobą fragmentów – mimo to jednak spójny obraz.

Świadome i twórcze działanie poetyckie pozwala odkrywać w bycie, i jednocześnie nadawać mu, całościowy charakter. Scalony obraz świata jest w równej mierze rezultatem poznania i kreacji. Ten twórczy gest wyznacza obszar ludzkiej wolności i godności”³⁸⁰. Rzeczywiście w ten sposób można określić rozumienie poetyckie obecne w *Pieśni IV*, ale dotyczy to także całego poematu śródziemnomorskiemu i właściwie całej (włączywszy *Piecykowe* początki) poezji Wata. Pisanie dla autora *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* [PZ 1992, 111–139] miało od samego początku egzystencjalne zadanie oparte o zobowiązanie dowiedzenia własnej prawdy, a to zdaje się możliwe – dla Wata wyłącznie – w praktyce poezji: „W przypadku autora śródziemnomorskiego poematu najwyższą stawkę poszukiwań stanowi odnalezienie sensu własnej egzystencji i cierpienia. Nie literatura jest tu najważniejsza, lecz życie. Zapewne dlatego Wat sięga po takie sposoby ekspresji, znane w tradycji, które po pierwsze silnie łączą żywioł kreacyjny z planem biograficznym, po drugie stawiają najbardziej fundamentalne pytania egzystencjalne, a po trzecie obejmują swoim zasięgiem możliwie najszersze spectrum ludzkich spraw”³⁸¹. Nie

³⁷⁸ R. M. Rilke, *Pierwsza elegia (Die erste Elegie)*, w: Tenże, *Poezje* (wydanie dwujęzyczne), wyb. przeł. i posł. opatrz. M. Jastrun, Kraków 1974, s. 200–201.

³⁷⁹ Tamże.

³⁸⁰ K. Pietrych, *Prze-pisywanie romantyzmu?...*, s. 218.

³⁸¹ Tamże, s. 224.

chodzi tu jednak o to, że literatura pełni rolę służalczą wobec czegokolwiek – chodzi raczej o to, że nie ma w przypadku Wata przesłanek ku temu, aby wszech-znaczne, wszelakoznaczające, a zatem nieskoordynowane życie od literatury dzielić. Nie wazyliśmy się wcześniej definiować terminu życie – owej kategorii poza kategoryzacją, pojęcia poza jednoznacznością. Przy okazji *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka* [PZ 1992, 111 – 139] posługiwaliśmy się terminem heterologicznej natury pomiotu realizującej się *in statu nascendi* wraz heterologiczną naturą tekstu czy właściwie samego dzieła. W ten sposób staraliśmy się zastępować pojęcie życia, ale również doświadczenia, które przecież nieustannie inkrustowały wieloznaczności *Piecykowego* przedsięwzięcia, czyniąc zeń wprost interwencję skierowaną przeciw formie świadomości. Wracamy do tego, dlatego że to o ponad czterdzieści lat późniejsze doświadczenie *Pieśni wędrowca* łączy się z tym wczesnym *Piecykowym* doświadczeniem, nie zostało wciąż zapomniane to, co *Piecyk* dokonał obrębie tego, co nazwaliśmy pracą podmiotowości. Podkreślenia wymaga jednak zmiana – linia idąca od konceptu literatury jako praktyki interweniującej w formę świadomości przekształca się w praktykę formy życia, owego „poetyckiego zamieszkiwania ziemi”. Owszem, jedno nie wyklucza drugiego, co więcej, literacka forma życia możliwa jest na gruncie „literatury świadomości”³⁸² (prawdopodobnie działa to w dwie strony) dlatego staramy się widzieć swego rodzaju korespondencję wczesnej i późnej twórczości Wata (do tego przyjdzie nam jeszcze wrócić). Tak „literatura świadomości” jak i to, co określiliśmy literaturą formy życia, ma swoje wcześniejsze, poprzedzające fundamenty i późniejsze rozwinięcia. W *Pieśniach wędrowca* mamy do czynienia ze znacznie bardziej wyraźnym, niż to miało miejsce w debiutanckim *Piecyku*, wskazaniem na fundatorów (w *Piecyku* właściwie następuje swego rodzaju reakcja obronna przeciw tego rodzaju założycielskiej klasyfikacji, przy czym nie budzi wątpliwości związek ze wskazaną przez nas, oraz przez cytowanych badaczy, literacką „rodziną”; inną rzeczą jest to, że relacja, o której mówimy, w *Piecyku* miała inny charakter aniżeli ma to miejsce w późnej poezji Wata). Chodzi, rzecz jasna, o wskazane antecedencje przez bezpośrednie przywołanie twórczości Hölderlina, a także bardziej pośredniego – bo wyłaniającego się, niejako zza poezji Hölderlina – przywołania dzieła Rilkego. Warto w tym miejscu przywołać raz jeszcze, omawiamy we wstępie niniejszej pracy, fragment *Mojego wieku*, gdzie Wat wskazuje „ontologiczny sens” poezji, który ujawnił się przed nim, w całej swej tajemnicy i aksjologicznym zobowiązaniu, podczas intensywnych i ciężkich przeżyć sowieckich *tiurem*. Poezja – mówi Wat – „[...] jest stanem nirwany, pojętej

³⁸² J. Momro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*, Kraków 2010.

nie jako nicość, ale na odwrót, jako najwyższa pełnia. *Gesang ist Dasein*, powtarzałem sobie za Rilke, i to mi wystarczyło” [MW II 1990, 77]. Formuła Rilkego, która została przez Wata przywołana, co prawda, już po opublikowaniu *Pieśni wędrowca*, odnosi się do czasu poprzedzającego pisanie ich. Nie jest więc przesadą stwierdzenie, że promieniuje na ich ogłód i rozumienie, a nawet więcej, że implicytnie pobrzmiewa wewnątrz ich tematu i treści, idzie wraz z sensem wyłaniającym się z całości. Oczywiście jest też, co należy podkreślić, swego rodzaju metafrazą *dictum* Hölderlina o poetyckim zamieszkiwaniu. Poezja – śpiewanie (*Gesang*) – w sensie *sui generis* literackiego stawania się rezerwuje sobie osobliwą interrogację poznawczą (jak w przypadku utworu *Wieczór – noc – ranek* [PZ 1992, 252-259]), ale nie tylko, bowiem, jak to widać na przykładzie *Pieśni wędrowca*, nie rezygnując z pierwszego przywileju, staje się osobliwą *forma vitae*, w pełni źródłowym sensie owego stwierdzenia³⁸³.

Na potwierdzenie tego mamy, cytowaną już zresztą, opinię samego autora wskazującego spoistość praktyki życia i praktyki literackiej: „między którymi nie było rozdarcia, chociaż każde miało swoje rozdarcia”³⁸⁴. Spójrzmy więc raz jeszcze – wracając do fragmentu *Pieśni IV*, na którym zatrzymaliśmy się – na cztery wersy lewej sekcji. Jest ona oczywiście kontynuacją sekcji środkowej. Jej znaczenie jest figuralne – staruszka, surowa matka ziemia, „czeka powrotu syna”. W obrębie tego figuralnego znaczenia podmiot zadaje pytanie: „Kto / mnie czeka?” [WŚCś 2008, 21]. Odpowiedź wydaje się prosta – na podmiot, na poetę-wędrowca czeka po prostu surowa matka ziemia. Czeką oczywiście z otwartymi ramionami na to, aż będzie mogła go przyjąć do grona chóru umarłych. To jednak nie wyczerpuje sensu. Nagle owemu *sensu stricto* literackiemu zamyśleniu i figuralnemu zapytywaniu o kres, zatem i o sens kresu, wchodzi w zdanie, a właściwie przybywa w sukurs dochodzące z innego porządku, z drugiej, prawej strony, powitanie: „–Salut à vous! – woła gromko, / zadziornie. W tym tu / wybornym rezonatorze powietrza”. To oczywiście słowa staruszki, która wraca do nas jako ta, która „zgięta we dwoje, cała w czekaniu, na powrót syna z pracy (pracuje / w Grasse, w perfumerii Grasetta)” [WŚCś 2008, 20]. Istotne jest to, że ten fragment znajduje się w prawej sekcji, która rozpoczyna się mniej więcej na wysokości drugiej linijki sekcji lewej. W zawołaniu staruszki – zawołaniu w języku miejsca, owego konkretnego miejsca – wraca z całą siłą „rzeczywistość tu-bycia”, owego tu i teraz. Oczywiście nie ulegamy iluzji, skądinąd przyjemnej, że do tekstu wprasza się tu

³⁸³Por. M. Foucault, *Hermeneutika podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2012, s. 415-421.

³⁸⁴A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku...”*..., s.24.

rzeczywistość pozatekstowa. Chcemy raczej wskazać obecność – obok owej figuralnej iluminacji sensu egzystencji zmierzającej do spoczynku w łonie ziemi, tej surowej matki – innej, bardziej literalnej iluminacji, która możliwa staje się w widnokregu uchodzącego niepostrzeżenie życia, która swój asumpt ma w tym, co z pozoru błahe, choć z całą pewnością słabe, mimo tego, że zdarza się witać „gromko, / zadziornie” [WŚCś 2008, 21] jest bezwzględnie wiotkie, „zgięte we dwoje” [WŚCś 2008, 20].

Aby móc zaistnieć w całej swej okazałości, figuralny język w analizowanym fragmencie musi wspierać się hipotaksą – możemy wedle niej przecież przyjąć, że to „MatSyrą Ziemią” wita „gromko, / zadziornie” poetę-wedrowca słowami „– Salut à vous!”. Nie możemy jednak nie zwrócić uwagi na sugestię, którą narzuca układ graficzny tekstu – poziomujące rozstawienie tekstu: lewa-prawa, przywołuje w sposób widzialny parataksę czy też jukstapozycję. Lewa sekcja i prawa sekcja układają się horyzontalnie, a zatem wiąże jej relacja współrzędności (gwoździ ścisłości w wydaniu, na którym się opieramy – *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świedźlo* z 2008 roku – czterowersowa część lewa znajduje się o dwa wersy wyżej aniżeli trzywersowa część prawa, która kończy się o jeden wers niżej część lewa; w pierwszym oficjalnym wydaniu *Wierszy śródziemnomorskich* z 1962 roku prawa sekcja kończy się na tym samym poziomie, co lewa). Możemy więc przyjąć jednakże znaczenie prawej i lewej sekcji – mamy przed sobą dwa obowiązujące jednocześnie porządki hipotaksy i parataksy. Na rzecz układu zhierarchizowanego działa ponadjednostkowa relacja syntaktycznych części. Natomiast za współrzędnością segmentów oprócz graficznego układu tekstu przemawia sama obecność wyrażen i zwrotów obcojęzycznych, w tym znaczące swym własnym kontekstem cytaty (w gruncie rzeczy rosyjskie „MatSyrą Ziemią” [WŚCś 2008, 19, 21] także obrosło w znaczenia, są to bowiem „słowa ze znanej rosyjskiej pieśni ludowej [...], które przeniknęły później także do wielu tekstów literackich”³⁸⁵). Ważne, w owej przeciwwadze dla hipotaksy, są same słowa staruszki, która w swoim ojczystym języku wita wędrowca mijającego ją. Lokalność miejsca, podkreślmy miejsca obcego, poprzez język owego miejsca, wkracza w wychylający się ku hieratycznej ogólności wysoki ton poetycki *Pieśni IV*. Jednocześnie nie może umknąć uwadze pewne podobieństwo formy powitania jakiej używa staruszka, owego „– Salut à vous!” [WŚCś 2008, 21], do francuskiej wersji tytułu słynnej rozprawy Lwa Tołstoja *Królestwo Boga jest w was* (Царство божие внутри

³⁸⁵ Zob. komentarz Adama Dziadka do *Pieśni IV*. A. Wat, *Wiersze wybrane*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008, s. 155.

bac), która brzmi *Le salut est en vous*³⁸⁶, co można przełożyć na *Zbawienie jest wwas*. Francuskie *salut* jest bowiem homonimią, która znaczy zarazem „pozdrowienie”, powitalne „cześć” oraz „zbawienie” właśnie czy też „ratunek”. Zasadność przywołania tego ewentualnego wiązania tkwi w tym, że dzieła Tolstoja nieustannie towarzyszyły Watowi. Świadczą o tym odniesienia do myśli i twórczości rosyjskiego pisarza, których wiele można znaleźć w pismach publicystycznych Wata, w jego dziennikowych zapisach, a także w *Moim wieku* znajdziemy wzmianki o moralno-religijnej myśli Tolstoja. W świetle powyższego w owych słowach powitania pobrzmiewa dalekie, osłabione echo wieści o tym, co może być ratunkiem płynącym z namowy lokalności, z bliskości, ale także ze słabości i miernoty drobnego życia. Przyjmując tego rodzaju podwójną optykę dla owego segmentu, nadalibyśmy mu charakter tropiczny, nie usuwałoby to jednak modelu parataktycznego, choć nadawałoby mu swoiste znaczenie drugiego stopnia, dodatkowo napinając relację między hipotaksą a parataksą. Wracamy tym samym do wskazywanego wcześniej efektu nierozstrzygalności czy niedecydowalności suplikującego moment zdwojonego sensu.

Jacek Łukasiewicz wskazywał, że spojrzenie, którym podmiot obejmuje świat wokół, nadaje chaotycznemu krajobrazowi porządek i „całościowy charakter”³⁸⁷. Pietrych w tym tekstowym geście widzi świadomy zabieg, który „wyznacza obszar ludzkiej wolności i niepodległości – nie zmienia, co prawda, wszechobowiązujących praw, ale może uczynić z ludzkiego sposobu istnienia coś więcej niż bezwolne, pełne rozpacz poddanie się nieustającemu procesowi umierania”³⁸⁸. Uwaga ta nieco odbiega od kursu, który wyznaczaliśmy pośrednio wraz cytacją Heideggerowskiej argumentacji. Niemniej jednak wspólne im pozostaje staranie zdeponowane w poetyckim geście. Możemy też wskazać, że wolność, o której napomina Pietrych, owa niepodległość spełnia się w chwili nierozstrzygalnej poetyckiej mowy, gdy stoimy wraz z podmiotem wobec figuralnej ciemnej iluminacji losu ludzkiego, którego odpowiednikiem możemy uczynić jakiegoś syna-*everymana* zmierzającego w objęcia matki ziemi, jak zawsze surowej, ale jednocześnie nie możemy minąć dojmujących śladów rzeczywistości, owej niewidomej staruszki, która tkwiąc cała w skupionym oczekiwaniu na swego syna pracującego w pobliskim miasteczku „gromko, / zadziornie” woła do Aleksandra Wata udającego się do Cabris (*Pieśń V*).

³⁸⁶ L. Tolstoj, *Le salut est en vous*, Paris 1893.

³⁸⁷ J. Łukasiewicz, *Oko poematu...*, s. 194.

³⁸⁸ K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”...*, s. 53.

Możemy powiedzieć, że *Pieśń IV* wyznacza nowe spojrzenie – nie tylko to całościowe, obejmujące w jednym rzucie wszystko z całym inwentarzem komplikacji; wszystko, co możliwe jako figura oraz wszystko, co staje w porządku rzeczywistym. Zmaganie wiodące do nowego spojrzenia, które będzie dostrzegać ślady i „znaki wodne” jest również staraniem o język odpowiedni, który zapewne pozostaje nieustannie nieosiągalny, jednakże samo jego poszukiwanie wyznacza to, co Heidegger nazwał „braniem-miary”. W ten sposób docieramy do momentu odpowiedzi na pytanie: jeśli nie erozja, to co? Co w rzeczywistości opisywanej *Pieśni IV*, ale także całości poematu, można przełożyć na inne pytanie: jaki język jest odpowiedni, aby wypowiedzieć „starzenie się natury żywej i nie ożywionej”?

Nie erozja. Nie osiedla, przysiółki, dukty, drogi w przeplotach. Ale
egzema. Ale egzema ziemi, grzybica ziemi. Starzenie się ziemi. Rozpadowe
[procesy
ziemi. Śniedź na ścierwie kamiennym. Złuszczenie, parszywienie skrofalicznego
jej dziecięcia. Także woda, nawet woda, ona – pewno – najwięcej! Naiwny
cieszy oko cyfrą banknotu. Ale doświadczony widzi znak wodny: znak
egzemy, znak starzenia się, natury żywej i nieożywionej.

[WŚCŚ 2008, 21]

Nie erozja zatem kruszy kamień, ale egzema – pismo choroby, które swe znaki egzemiczne kreśli jednakowo na tym, co należy do natury żywej i na tym, co należy do natury nieożywionej: „...kamień i skóra dotknięte są – pisze Venclova – tą samą chorobą, której niezliczone nazwy – egzema, grzybica, śniedź, parszywienie, skrofuły – są rytualnymi eufemizmami (metonimiami) trądu, więc «nieczystości» z Trzeciej Księgi Mojżeszowej. O ile poprzednio mieliśmy do czynienia z opozycją „to, co absolutne” [kamień – P.P.] – „to, co przemijające” [wszystko, co żywe], czyli z opozycją metafizyczną, o tyle teraz obecnie jej miejsce zajmuje opozycja egzystencjalna, „absurd” – „nieusuwalny ludzki sprzeciw”, co oznacza, że system symboliczny wiersza otrzymał nową zasadę porządkującą”³⁸⁹. Nie można jednak pominąć wracającej w powyższym fragmencie figuralnej techniki obecnej w *Pieśni II*. „Śniedź na ścierwie kamiennym” ujawnia krańcowe figuralne przekształcenie kamienia – ścierwo oczywiście należy do obszaru pojęć, którymi określamy daleko posunięte procesy rozkładu

³⁸⁹ T. Venclova, dz. cyt., s. 409.

materii organicznej, w tym najczęściej rzecz dotyczy rozkładającego się mięsa. „Śniedź” to pod pewnymi względami synonim rdzy, a zatem, uogólniając, przynależy materii nieożywionej. W ten sposób, w nieco katachretycznym nagięciu, przypomina o sobie sam język, który zostaje wyrażony wszechobecny rozkład, co więcej wydaje się, że to właśnie on, język, pozwala zobaczyć wspomniany „znak wodny”, owo pismo egzemmy szyfrujące ostatecznie wszystko, co żywe i wszystko, co nieożywione:

Staruszka w ciemnym kapeluszu
stoi na progu, zgięta we dwoje,
i miłym głosem śpiewa:

A ja cię, synku, rodziłam na wieczne konanie
A ja cię, synku, chowałam na ciężkie odpoczywanie.

I kijem oliwnym plecie zwięzy w powietrzu deseń.

Owca zbłąkana, wpatrzona we mnie: dobra owco, zgnijecie.
Gnój, grzybica, próchno, konanie rzeczy żywych i nie ożywionych.

[WŚCś 2008, 22]

Drastyczne zakończenie przedstawione powyżej wydaje się pozbawione wszelkiej nadziei. Ale jak można mniemać – pamiętając o otwartym wcześniej intertekstualnym dryfie wiodącym nas do sensu egzystencji właściwej, zdanej na świadomość – za tak stanowczym zakończeniem może kryć dystansujący wybieg, literacka sztuczka: „Literatura [...] – jest skazana (choć może to jej przywilej) na to, że zawsze będzie rygorystycznym, a w konsekwencji najbardziej niegodnym zaufania językiem, dzięki któremu człowiek nazywa i przekształca siebie”³⁹⁰. Wskazana przez de Mana rygorystyczność może nieco zwodzić, nie o rygor tu bowiem chodzi, lecz drobne, ale bardzo ruchliwe życie, które stara się on tak „uroczo” skrywać. Wszak nie możemy pominąć, że w odkryciu, które wyrażają ostatnie słowa *Pieśni IV*: „konanie rzeczy żywych i nie ożywionych” – bierze udział poezja, która wedle

³⁹⁰ P. de Man, dz. cyt., s. 32.

słów Johanna Gottfrieda Herdera jest „mową ojczystą rodzaju ludzkiego”³⁹¹ i jako taka daje prospekt na egzystencję wzbogaconą o inny sens, być może nie tej samej wagi, co sens śmierci „rzeczy żywych i nie ożywionych”, ale z pewnością interesujący i godzien uwagi, przynajmniej tak, jak „miły głos śpiewającej” staruszki, będący przecież śladem *geringes Sein*³⁹², owego bycia odkrywającego się „na sposób drobny, mały, dyskretny i ulotny”³⁹³.

W TROSCE O REALNOŚĆ RZECZY

W zakończeniu *Pieśni IV* w istocie należałby widzieć korespondencyjne wiązanie z zakończeniem *Pieśni III* – „znów jestem tym, / którym jestem” jest w pewnym sensie sądem stwierdzającym, podobnie sądem stwierdzającym jest wyrażanie: „Gnój, grzybica, próchno, konanie rzeczy żywych i nie ożywionych”.

Pierwszy zbliża się do tautologii, drugi przypomina skoncentrowany asyndeton. Jedno dotyczy „ja”, drugie dotyczy wszelkiego „ty” i świata. W obydwu dochodzą do głosu poróżnienie i powtórzenie: sens wyistacza się, staje się we fragmentach i pomiędzy nimi. W pierwszym pobrzmiewa dramatyczne wołanie Nietzscheańskiego sumienia: „Masz stać się tym, kim jesteś”³⁹⁴, w drugim świat „[...] odsłania się [...] takim, jaki jest: witalnie zdemistyfikowany, odczarowany, ale nie zdegradowany”.³⁹⁵ Istotna pozostaje cyrkulacja między takim „ja” i takim „światem”, czy też właściwie swego rodzaju zobowiązanie. Świat taki, jaki jest, wiedzie poznającego do odkrycia „ja” uwikłanego w bio-logos, w pamięć, w historię, we „wszystko, co żywe”, a tym samym, do owego „..... tym, którym jestem” [WŚCŚ 2008, 18]. Z tej perspektywy podmiot znów spogląda na świat: „Pragnie teraz zobaczyć świat takim, jakim on [świat – P.P.] *jest*, ale tylko po to, by wziąć jego stronę i zacząć w nim *naprawdę żyć* (czyli, jak to w kapitalnym skrócie myślowym ujmuje Adorno: karmić niewdzięczne psy) – a nie po to, by popaść w nihilizujący «mit tego, co jest» i narzucić sobie nową, parareligijną formę kontemplacyjnej ascezy”³⁹⁶.

³⁹¹ J. G. Herder, *O początkach pieśni w ogóle*, przekł. E. Namowicz, w: Tenże, *Wybór pism*, wyb. i oprac. T. Namowicz, Wrocław 1987, s. 513.

³⁹² Niemiecka formuła *geringes Sein* można przetłumaczyć jako „małe / nieznaczne / niewielkie / drobne życie”. Cytowana Agata Bielik-Robson, jak twierdzi, zaczerpnęła ów zwrot z *Notatek o literaturze* Friedricha Schlegla. Por. A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”..., s. 497

³⁹³ Tamże.

³⁹⁴ F. Nietzsche, *Radosna wiedza („La gaya scienza”)*, przeł. M. Łukasiewicz, Gdańsk 2008, s. 176 (§ 270).

³⁹⁵ A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”..., s. 398.

³⁹⁶ Tamże.

Erem kamienia okazał się zwodniczą marą, imitacją, tak jak pragnienie podmiotu, aby do owego kamienia przylgnąć, byłoby wyłącznie imitacją i marą jakiejś ontologicznej nienaruszalności, co można przełożyć po prostu na imitację śmierci. Podmiot, który dotarł do sytuacji, w której stwierdza „znów jestem tym, którym jestem”, staje się niejako współbytujący ze światem, który okazał się światem takim, jakim jest. I to stanowi zasadę centralną *Pieśni wędrowca*.

Błahe, jak mogłoby się wydawać, spotkanie staruszki w *Pieśni IV*, pozwala na przywołanie kategorii epifanii modernistycznej, ale u Wata zyskuje ona swą wariacyjną, oryginalną formę w obrębie literackiej praktyki egzystencjalnej. Przede wszystkim w grę wchodzi pewien rodzaj przesunięcia, z jakim spotykamy się w twórczości autora *Ciemnego świedidla* – chodzi o przesunięcie w obrębie nowocześnie pojmowanych form doświadczenia. Tak, jak założyliśmy we wstępie naszej pracy, będącym swego rodzaju głosem do projektu poetyki doświadczenia Ryszarda Nycza, staramy się widzieć kwestie doświadczenia literackiego Wata z „uwzględnieniem [...] wiedzy pre- i pozakognitywnej, obejmującej nie tylko sferę idei, rozumienia i samowiedzy, ale także obszar emocji, aintelektualnych doznań oraz nawyków zmysłowych [...] skoncentrowany wokół tego, co konkretne, osobliwe, pojedyncze”³⁹⁷. Wata w gruncie rzeczy dokonuje „reinterpretacji kategorii bezpośredniości [co postaramy się pokazać na przykładzie *Pieśni V* właśnie – P. P.], sposobu powiązania tego, co zmysłowo-cielesne, z tym, co myślowo-dyskursywne [czy myślowo-językowe – P. P.], a także – może nawet przede wszystkim – poszukiwanie niedualistycznego sposobu opisu odnoszenia się języka do rzeczywistości”³⁹⁸. Możemy to stwierdzić, biorąc choćby za przykład swoisty poetycki koncept wyrażony zdaniem o „ciemnej mowie / ludzi, [...] mowie bez oczu, nie – z wciąż na nowo wylupywanymi oczami” [WŚCŚ 2008, 13]. Oczywiście interpretacje tego niejasnego fragmentu podążały w różnych kierunkach. Ale szeregując go w kontekście całego cyklu *Pieśni wędrowca*, a także wobec całej twórczości Wata, możemy wskazać, że mamy tu przed sobą swego rodzaju odwrócenie, czy właściwie negatyw znanej i interesującej niezmiennie metafory Donalda Davidsona dotyczącej widzenia „nie poprzez język”, ale językiem³⁹⁹ (do niej zresztą również odwołuje się Ryszard Nycz⁴⁰⁰).

³⁹⁷ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, s. 140.

³⁹⁸ Tamże.

³⁹⁹ „Nie widzimy świata poprzez język – pisze Donald Davidson – tak samo jak nie widzimy świata poprzez nasze oczy. Nie patrzymy przez oczy, lecz oczyma. Nie wyczuwamy rzeczy przez palce i nie słyszymy przez uszy. Lecz owszem, w pewnym sensie rzeczywiście widzimy rzeczy poprzez oczy - to znaczy dzięki ich posiadaniu. Radzimy sobie poprzez posiadanie języka. To niemetaforyczny sens mojego tytułu. Istnieje pewna sensowna analogia pomiędzy posiadaniem oczu i uszu a posiadaniem języka: to organy, dzięki którym

Wat zdaje się mówić, że nie tyle widzimy językiem, co właściwie nie-widzimy, czy też widzimy „na ciemno”, niby ociemniałe. W tym właśnie tkwi jedna z tajemnic poetyckiej frazy Wata w ogóle – nie kładzie ona światła na rzeczy, nie wydobywana zjawisk na rażące światło dnia. Sprowadza ona rzeczy, zjawiska i doświadczenia do „ciemni”, wprowadza je, jakby to wyraził Maurice Blanchot, w noc, ale nie jest to noc niewiedzy i próżnych rebusów, to inna noc, niosąca inne poznanie, inną wiedzę, w której zawiera się ta, którą Nycz nazywa „pre- i pozakognitywną”, tu także swe znaczenie zyskuje ów „obszar emocji, aintelektualnych doznań oraz nawyków zmysłowych”, a także napotykamy tu niebywałą koncentrację „wokół tego, co konkretne, osobliwe, pojedyncze”⁴⁰¹. W tym również utrzymuje się Watowski sens poezji skierowanej przeciw historii: „[...] poezja, znużona uzależnieniem od dziejącej się aktualności [historycznej – P. P.], już się buntuje przeciwko temu, zapewne przemożnemu, trendowi historii. Powinna zaryzykować i – świadomie iz rozmysłem – odciąć się od losu, który czeka człowieka w najbliższej przyszłości. Niechaj zdobędzie się na dezintegrację, by na powrót stać się *forma formarum* wewnętrznej integracji człowieka. niechaj sprzeciwia się historii, wmiarę jak historia przeciwstawia się poezji” [P 2008, 684].

Jak wiadomo, autor *Dziennika bez samogłosek* – mimo doświadczenia *Piecyka*, które w pewnym sensie mierzyło w zdewastowanie języka, w zniszczenie jego zastanej formy, na którą młody Wat się nie godził – traktował język niezmiennie od początku własnej drogi twórczej (ba, od wczesnego dzieciństwa, kiedy to, jak twierdzi w wieku trzech lat, nauczył się czytać) jako niezbywalne *utensylium* egzystencji. Ciemna mowa, ciemna mowa poezji staje się mową pozwalającą poznać, czy właściwie „zobaczyć” to, co w jaskrawym świetle nie jest możliwe do postrzeżenia. W ten też sposób należałoby widzieć owe niewyraźne, niejasne epifanie Wata. Zasadnicza ich rola pozostaje jednak bliska tej, jaką przyznaje się im w dyskursie diagnozującym skomplikowaną naturę nowoczesności. Wiadomo, że kwestia epifanii nowoczesnej okazała się tyleż wyjaśniającym i niebywale istotnym elementem w humanistycznych badaniach nad wiekiem XX, ileż po prostu niezwykle płodnym gruntem – nie sposób zliczyć prac powstałych w tej kwestii, na samym polskim gruncie badań nad nowoczesną świadomością mamy ogromną doprawdy ilość artykułów, prac zbiorowych czy autorskich propozycji. Nie chcemy tu przekonywać o braku zapotrzebowania na tego rodzaju

wchodzimy w bezpośredni kontakt z naszym otoczeniem. Nie są one natomiast pośrednikami, ekranami, mediami czy oknami”. Zob. D. Davidson, *Widzieć poprzez język*, przeł. A. Żychliński, „Teksty Drugie” 3/2007, s. 131.

⁴⁰⁰ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, s. 140.

⁴⁰¹ Tamże.

refleksję, wręcz przeciwnie, problem jest nadal ważny i nie wydaje się wyczerpanym. Niemniej pozostaniemy przy tym tego rodzaju krótkiej szkicowej teoretycznej wprawce. Uzasadniamy to tym, że naszym głównym zadaniem jest maksymalne zbliżenie do tekstów literackich i w chwili, kiedy znajdzie potrzeba bliższego oglądu jakiegoś fragmentu, który zawiera moment iluminacji, będziemy zwracać się ku interesującym nas i ważnym w danym przypadku, wedle naszego uznania, propozycjom innych badaczy.

Warto, jak się wydaje, przywołać jeszcze jedną uwagę Przemysława Rojka, który jak wiemy poświęcił pośrednio swoją pracę na temat późnej poezji Wata właśnie problemowi epifanii nowoczesnej: „Destrukcyjna struktura doświadczenia i interpretowania świata w nowoczesności zostaje zastąpiona przez nieciągłość, w której tylko incydentalnie pojawiają się znaki obecności wyższego, pełnego sensu – niczym słynne, skądinąd też przecież egzemplaryczne modernistyczne *luminous details* Ezry Pounda. Sens ten – właśnie przez swoją niemierzalną momentalność, zjawiskowość, symboliczną po części znakowość – umyka tradycyjnym, mocnym systemom myślowym, ufundowanym wszak na roszczeniowym zgoła przeświadczeniu o absolutnej poznawalności i pełnej opisywalności świata. Epifania, objawienie, przebłysk nadświadomości, iluminacja sensu, współkonstytuujące w tak istotnym stopniu tożsamość nowoczesnego podmiotu, domagają się narracji, która stanowiłaby dla epifanijnej niewyraźności medium, środek komunikacji. Tym samym – domagają się opowieściowego choćby potwierdzenia faktu istnienia tego sensu, który w epifanii się objawił”⁴⁰².

Pewne znamiona fabularności sugeruje sztyk *Pieśni wędrowca* – poemat układa się wedle pewnej narracyjnej wariacji (*Pieśni II i III* łączy moment szczytowy – podmiot przebywa w górach, zejście z gór opisuje *Pieśń IV*, w *Pieśniach V i VI* przebywa podmiot, jak się okaże, w miasteczku Cabris, w czasie trwania *Pieśni VII* docierają do nas sygnały, jakoby podmiot wybierał się w drogę powrotną, *Pieśń VIII* „dzieje się” w czasie powrotnej drogi z Cabris do La Messuguière, *Pieśń IX* ma już charakter spojrzenia ogólnego, jak można mniemać z miejsca docelowego, pozostałe, niewymienione *Pieśni: I i X* wyznaczają ramę poematu, a jako szczególne *post scriptum* funkcjonuje ostatnia, *Pieśń XI*).

Punkty istotne, prócz wyraźnego podziału na części, wyznaczają następujące po sobie swoiste iluminacje, w większości to iluminacje ciemne, czy właściwie graniczne niedo-epifanie, *quasi*-epifanie, jednakże to właśnie one stanowią elementarną zasadę dojrzalej

⁴⁰² P. Rojek, dz. cyt., s. 34.

poetologii Wata. Jej zręby powstały wraz z poematem *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka*. Późniejsze doświadczenia autora *Ciemnego świecidła*, odyseja na wschodzie, następnie towarzysząca mu od 1953 roku do końca życia choroba bólowa, ustaliły związek wyrażania i istnienia na poziomie źródłowym – wyrażanie, nie tyle literackie, ile po prostu wyrażanie literaturą, stało się dlań nieusuwalną rzeczą praktyki egzystencji. Wat, usiłując dobyć sens z tego, co jeszcze możliwe i w jego zasięgu, stworzył niepowtarzalną, jedyną formę życia literaturą, która będąc, jak stwierdził Czesław Miłosz, „bezwstydnie prywatną”⁴⁰³, realizowała szerszy plan zmagania się tego, co ludzkie, z tym, co nieludzkie, a co jest częścią działu człowieka pod słońcem. Poetologia Wata celująca w to, co nazwaliśmy „życiem idiomatycznym”, chcąc owo życie w pewnym sensie ocalić, czy też nieustannie ocalać, miała przed sobą jeszcze inne zadanie – jedno, choć mające dwa oblicza: pierwsze dotyczyło „terapii” egzystencji wrzuconej w nurt historii, która jednocześnie jest zanurzona w innym nurcie, w ciemnym cieku własnego wnętrza; drugie również wiązało się z „terapią”, ale miało ono swój wektor skierowany na świat.

Wydaje się, że wskazanie owego rozpięcia – szczególnej poetologicznej diafragmy (słowo to używaliśmy już przy opisie *Piecyka*) – stanowi przyczynek (zaledwie przyczynek) do określenia, by jeszcze raz użyć słów Miłosza, „skali poezji Wata”: „od żalów biblijnego proroka do niemal matematycznego dowcipu gnomicznych maksym. Nie jest tak, żeby Wat nie rozmyślał na techniką poetycką, żeby swojej własnej, podatnej jego celom, ciągle nie wynajdował. Dążył do tego, żeby zapewnić poezji większą *nośność*, niszczoną zarówno przez «czystość» liryki, jak przez gadulstwo”⁴⁰⁴. Następnie Miłosz odwołuje się do jednego z autokomentarzy Wata⁴⁰⁵, który w pełnym swym kształcie wygląda następująco (częściowo cytowany w rozdziale o *Piecyku*, gdy staraliśmy się od odpowiedzi na kwestię związaną z genologiczną rozgrywką obecną w debiucie Wata, ale mającą swą wyraźną kontynuację w późniejszych formalnych propozycjach autora *Dziennika bez samogłosek*, stąd przyjęliśmy za właściwe zbliżenie do formy sylwicznej):

Homo ludens nie jestem: mam 66 lat i cierpię na chorobę bólową. Ból, starzenie się, śmierć (albo – na przykład – „wyspy szczęśliwe”) raz nazywam po imieniu,

⁴⁰³ Cz. Miłosz, *O wierszach Aleksandra Wata*, w: Tenże, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 51.

⁴⁰⁴ C. Miłosz, *O wierszach Aleksandra Wata*, w: Tenże, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 51-52.

⁴⁰⁵ Chodzi o krótki tekst pozbawiony tytułu, funkcjonujący pod nazwą, którą stanowi jego incipit «*Homo ludens*» *nie jestem*. Korzystamy z jego przedruku opublikowanego w A. Wat, *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świecidło*, oprac. J. Zieliński, Gdańsk 2008, s. 195-196.

innym razem – pseudonimami. Jak wypadnie. Nie zastanawiam się, czy w moich wierszach krytyk dopatry się powinowactw z hymnem Debory czy z pieśniami Horacego? Z utworami Drużbackiej czy ks. Baki? Asnyka czy Norwida? Białoszewskiego czy młodego Wata?

Z powyższego stwierdzenia nie należy wnosić, jakobym lekceważył wyżej wymienione, jako też inne – maniery, style, poetyki, procedery, struktury, rygory, warsztaty, szkoły, piękną sztukę pisania i jak to się jeszcze nazywa. Wręcz przeciwnie, szanuję je, niektóre podziwiam. Po prostu, nie obchodzą mnie. Z małymi wyjątkami, o których niżej*. [...]

*Pierwszy wyjątek: moje zainteresowania tzw. formalne zmierzają chyba wyłącznie do tego, by znaleźć się i utrzymać na wąskiej granicy pomiędzy prozą-prozą (broń Boże, prozą poetycką) a poezją-poezją (byle nie prozatorską). Wypadałoby tu określić, co należy rozumieć przez jedno i drugie, ale zostawmy badaczom, co do nich należy. A w takim razie: radniej byłoby o tym nie wspominać;

drugi wyjątek z popędu oraz z nałogu (wypadło mi tłumaczyć ok. 40 książek, wszelakich), odrywam słowa od ich historii, próbuję uniezależnić je od siatki czasowo-przestrzennej. Symultanim czy synkretyzm lingwistyczny? Jeśli to kogo urazi czy zgorszy, przepraszam;

trzeci wyjątek: tylko te moje wiersze sprawiają mi satysfakcję, których struktura (przecież!) w jakiś sposób pokrewna jest strukturom matematyk; inaczej mówiąc, które budzą we mnie emocje, jakich doświadczałem kiedyś, uprawiając matematykę. Ale czy pisze się wiersze, by być usatysfakcjonowanym? Może wręcz przeciwnie? Tak więc i te wyjątki są mało ważne.

[WŚCś 2008, 195-196]

W powyższych słowach Wata wyraźnie pobrzmiewa to, co w innym miejscu nazwał on *esprit de contradiction* [MW I, 35], a co uważał za jedną z kardynalnych cech swojego umysłu. Jak twierdzi Wat, owy „duch sprzeczności”, jak można przetłumaczyć francuski zwrot, stanowił o osobliwej zdolności zachowywania wahania, wedle autora *Ciemnego świecidła*, to właśnie w ogólny sposób diagnozowało jego sposób rozumienia siebie, rzeczy i zjawisk, a co widać na załączonych przykładach wierszy, przenosiło się także nieustannie na twórczość poetycką.

[...]

Prawda go przyciąga. I Prawda go odpycha.

Poddaje się przemian atrakcji i repulsji.

Jak pływak, co zasnął na wodzie w zacisznej płyćźnie zatoki

obok meduz i sam jakże meduzie podobny,

bierny zarówno fali tamtej,

co go zabiera,

i tej która go odnosi.

Tak pisał Wat w trzeciej części mikrocyklu zatytułowanego *Kaligrafie*. Wat był niejako więzieniem wahania, tkwił między prawdą i nie-prawdą. Wielu komentatorów jego twórczości, w tym Czesław Miłosz, wskazywało, że ta cecha umysłu Wata prowokowała w nim nieustannie chęć stworzenia arcy-dzieła, *opus magnum*, w którym spełniłby się sen niedosiężny powiedzenia wszystkiego, o wszystkim, a jednocześnie wraz z owym pragnieniem wprowadzał Wata ten osobliwy *esprit de contradiction* w stan osłupienia i niemocy. Jak pisał Jeleński: „Wat był poetą – ale także matematykiem, naukowcem, filozofem, psychologiem, socjologiem. Tyle że ambicją jego jako myśliciela byłoby napisanie książki o tytule zapożyczonym od Gurdżewa: *All about Everything* – wszystko o wszystkim. W średniowieczu konstrukcja umysłowa tego typu mogła dać dzieło niepomijające niczego – od życia codziennego po astronomię”⁴⁰⁶.

Szczególnie interesująca wydaje się teraz uwaga druga, czy też, jak chce Wat, drugi wyjątek z jego komentarza do własnej literackiej pracy (*«Homo ludens» nie jestem*): „odrywam słowa od ich historii, próbuję uniezależnić je od siatki czasowo-przestrzennej. Symultinizm czy synkretyzm lingwistyczny?” [WŚCś 2008, 196]. Wydaje się, że pobrzmiewa dalekim echem „à la longue wesołe ruiny” języka, „to hasło, że słowa mogą być na wolności”⁴⁰⁷ to, co sprowokowało autora *Wierszy śródziemnomorskich*, ponad czterdzieści lat wcześniej do rzucenia się w wir doświadczenia *Piecyka*. Ale to tylko dalekie echo tych wcześniejszych, budzących ogólną radość, słów. W perspektywie późnej twórczości, twórczości tego, którego dotknęło doświadczenie tragiczne historii i ciała, który powie o sobie „...jak upiór staje między wami i pytam o źródło złego” [P 2008, 593-618], który przeszedł przełęcz starości, słowa te zyskują inne znaczenia. Z jednej strony słowa odarte z historii – w istocie wersja ta jest apoteozującą byt języka – to słowa w pełni samych siebie, będące słowami *sensu stricto*. To mowa znacząca przez siebie, nie poddana skażeniu i inżynierii ideologicznej. Można mniemać, że stanowiłoby to wynik „rodzimego obcowania” z

⁴⁰⁶ K. A. Jeleński, dz. cyt., s. 89.

⁴⁰⁷ Fragmentcytowany w rozdziale o *Piecyku* (dla przypomnienia: „Ale przed nami nie było tych potworów było walenie się, ruiny, à la longue wesołe ruiny, rozumiesz, przedmiot do wesela duchowego, bo tu można właśnie coś zbudować [...] to hasło, że słowa mogą być na wolności, że słowa są rzeczą, i że można z nimi robić, co się żywnie komu podoba, to była jednak olbrzymia rewolucja w literaturze, to była taka rewolucja jak - powiedzmy - Nietzschego: «Bóg umarł». Bo nagle słowa są na wolności, można z nimi wszystko robić”). [MW I 1990, 26 – 27].

ową i językiem jako takim. Z drugiej strony budzi to ryzyko, bowiem ta nowa perspektywa, nowe *à la longue*, tak jak pierwsze, otwiera na nieograniczone znaczenie.

Kwestia symultanizmu, czy też synkretyzmu lingwistycznego, o których wspomina Wat w komentarzu do własnej twórczości, ma swoją realizację w opisywanym przez nas wcześniej zawołaniu „ – Salut à vous!” [WŚCŚ 2008, 22]. W słowach tych skrywa się niejednoznaczność – zarazem znaczą powitanie napotkanej staruszki i powitanie surowej matki ziemi, jest także wskazana przez nas trzecia możliwość, kiedy zdecydujemy się w owym „Salut à vous!” widzieć także intertekstualną więź z *Le salut est en sous* – wtedymusimy uznać, że być może chodzi także o jakieś niezborne, niezdarne „zbawienie”, które tkwi w drobnym istnieniu, pokątnym i niedoskonałym życiu, i w jego „kalekich słowach i upartych tonach („[...] flawed words and stubborn sounds”)⁴⁰⁸.

Symultanizm lingwistyczny, znaczeniowy synkretyzm umożliwia otwarcie na polisemię, na literacką mowę, która, jako że jest literacka właśnie, zawsze pozostaje mową, która mówi więcej, która bez przerwy pozwala mówić więcej⁴⁰⁹.

Z tego powodu nie sposób oddzielić, pożyczonego przez nas od Agaty Bielik-Robson, pojęcia „życia idiomatycznego” od perspektywy teologicznej, czy też, jak chce autorka *Ducha powierzchni*, kryptoteologicznej natury estetycznych zjawisk nowoczesności. Wat zresztą wprost przyznawał się do tego rodzaju „uźródlenia” jego dzieła. W jednym z najbardziej dojmujących wyznań, jakie poczynił, autor *Ciemnego świecidła* powiada:

Ale byłoś, życie moje, o życie moje, nieustającym szukaniem snu ogromnego, w którym w harmonii przedustawnej byli bliźni i zwierzęta, i rośliny, i chimery, gwiazdy i minerały, a którego zapomniało się, bo zapomnieć go się musi, i szuka się rozpaczliwie, i tylko sporadycznie odnajduje jego tragiczne obłomki w czyimś cieple, w szczególnej sytuacji, w spojrzeniu, we wspomnieniu też zapewne, w męce szczególnej, w chwili, w skórze – przecież kochałem ją pasjami, w głosach. I stąd zamiast harmonii rozdarcie, i urywki. Może to i tylko to jest byciem poetą?

[MW 1990 II, 73]

Stąd wszystkie owe nierozstrzygalności, ustanowione w jego dziele semantyczne niedecydowalności, chimery i rozdarcia wpisane w *Piecyk*, ale także napięcia między tym, co

⁴⁰⁸ Zob. W. Stevens, *Żółte popołudnie*, tłum. J. Gutorow, Wrocław 2008, s. 39-40 lub Tenże, *The Collected Poems*, New York 1971, s. 193-194.

⁴⁰⁹ Por. *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 17-73.

figuralne, a tym, co literalne obecne w *Pieśniach wędrowca*, stanowią szczególną literacką emanację tej wyjawionej w auto-hermeneutycznych uwagach nieustającej sprzeczki w sobie. Wat pokazuje, że w każdym, a w szczególności poetyckim, systemie aksjomatów tkwi niezupełność, która wymaga udziału doświadczenia, ponieważ doświadczenie jest także systemem zdarzeń, zjawiski rzeczy. „Otrzymana sprzeczność kończy dowód” i jednocześnie otwiera drogę doświadczenia i doświadczenia („[...] tylko te moje wiersze sprawiają mi satysfakcję, których struktura [...] w jakiś sposób pokrewna jest strukturom matematyki; inaczej mówiąc, które budzą we mnie emocje, jakich doświadczałem kiedyś, uprawiając matematykę” [WŚCŚ 2008, 196])⁴¹⁰.

Pozostając jeszcze przez chwilę w kręgu komentarzy i autokomentarzy, warto przywołać ważną moim zdaniem opinię Pawła Próchniaka:

Wat uparcie szuka prawdy - o sobie, o świecie, o Bogu. Wierszem wychodzi jej naprzeciw. Ale dobrze wie, że samo poszukiwanie nie jest poezją. Poeta to ten, kto znajduje-formę konieczną i stojący za nią sens, formę, która sama jest „prawdziwym sensem, a nie skonwencjonalizowanym do mdłości znakiem”. Owszem, pisarz aż nazbyt często gubi się. I nie ma innej drogi. Tonie w „obfitościach mowy”. Odkrywa czystą „radość [...] i głęboki sens profuzji słów”. Daje się ponieść feerii językowych asocjacji. Podąża za podszeptami uwolnionych wyrazów, niemożliwych zdań. Ale poetą jest dopiero wtedy, gdy znajduje. I tylko wtedy. Autor *Kartek na wietrze* powiada, że jako poeta „w pewien specyficzny sposób wiąże zjawiska, fakty i rzeczy”, i że tylko w poezji „prawda jest dana bezpośrednio i bezwarunkowo”. W jego odczuciu „poezja realizuje się w pełni, kiedy jest bohaterstwem”, ale jest nią przede wszystkim osobisty stosunek do słów - intymny sposób używania języka. I poeta właśnie przez to „rodzime obcowanie ze słowem, być może bliższy jest bezpośredniego pojmowania tego, od czego słowo próbuje nas odgrodzić”. Wat dostrzega radykalną ułomność języka. Pamięta, że ludzka mowa jest ślepa, że jest mową „z wciąż na nowo wylupywanymi oczami”.⁴¹¹

⁴¹⁰ „[...] System aksjomatów na ogół bywa niezupełny: nie można za jego pomocą udowodnić jakiegoś twierdzenia, ani dowieść jego fałszywości. Wydaje się to dziwne i nie do pojęcia, a jednak tak jest. Odkrycie takich fenomenów to zasługa Kurta Gödla. Wykazał on, że nawet w zwykłej arytmetyce są zdania (twierdzenia) o tej własności – to znaczy takie, o których prawdziwości czy fałszywości nie da się powiedzieć i to nie dlatego, że nikt jeszcze tego nie dokonał, tylko dla tego że jest to niemożliwe logicznie. [...] Gdy próby udowodnienia Wielkiego Twierdzenia Fermata nie przynosiły rezultatu, zaczęto podejrzewać, że takim zdaniem może być właśnie ono. Na pierwszy rzut oka może wydawać się dziwne, że geometria elementarna (pozornie bardziej skomplikowana od arytmetyki) jest zupełna: jeżeli nie potrafimy udowodnić jakiegoś twierdzenia, to znaczy, że... musimy jeszcze popracować”. Por. M. Szurek, *Matematyka dla humanistów*, Warszawa 2000, s. 20, 24, 27-30.

⁴¹¹ P. Próchniak, *Wat: serce kamienia (notatki o Wierszach śródziemnomorskich)*, w: Tenże, *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011, s. 182-183.

Próchniak swój komentarz przeplótł uwagami samego Wata i fragmentami jego poezji – szczególnie istotne wydaje się sformułowanie Wata, że poeta przez „[...] rodzime obcowanie ze słowem, być może bliższy jest bezpośredniego pojmowania tego, od czego słowo próbuje nas odgradzić” [MW I 1990, 19]. Powyższe słowa pochodzą ze szkicowanego przez Wata wstępu, którego nie ukończył, a który miał wprowadzać do, jak to Miłosz określił, „działałości” bezustannie planowanego, rozpoczynanego i zarzucanego przez autora *Dziennika bez samogłosek*. Szkic owego wstępu Czesław Miłosz umieścił w swojej przedmowie do *Mojego wieku*. Fragment, którego wagę podkreśliliśmy, wiąże się wprost z poprzedzającym go stwierdzeniem o ogólnej naturze języka w relacji do poznania i doświadczenia świata, mowa w nim, o tym, że „między rzeczą a jej wyrazem słownym, a także między słowem a słowem zaciągnięte są i wciąż zaciągają się błony – «formy» (czy «struktury», żeby być bliższym dzisiejszemu słownictwu) pojmowania i niepojmowania” [MW I 1990, 19]. Figuralne zagęszczenia, które staraliśmy się wskazać w *Pieśniach wędrowca*, wraz nieustanną grą języka literalnego, która zarazem wzmacniała i rozbrajała owe figuralne sploty, stanowią niejako potwierdzenie owej „rodzimej” relacji ze słowem. Ponadto zdają się też potwierdzać inną, niezwykle ważną uwagę Miłosza o dziele, o wierszach Wata, mianowicie tę, w której stwierdza on, „że wiersze Aleksandra pochodzą z nadmiaru i że są drobną częścią wielkiej całości, która bez ustanku w nim się układa, domaga się głosu i której inną częścią są urzekające słuchaczy opowieści świadka i uczestnika wydarzeń” [MW I 199, 11]. Nie do pominięcia jest fakt, że jest to uwaga nie tylko czytelnika wierszy Wata, czy też „słuchacza idealnego”, jak wyraził się o nim Wat [MW I 199, 5], przede wszystkim, jak Miłosz stwierdził, był on przyjacielem głównego autora i bohatera *Mojego wieku* [MW I 199, 11].

Ten wewnętrzny ekskurs, którym nieco odeszliśmy od samych *Pieśni Wędrowca* służy temu, aby dobyć najważniejsze kwestie Watowskiej poetologii – jego wersji pisania doświadczenia – celem widzenia kolejnych części poematu już bezpośrednio w tym pryzmacie. Nadmiar, o którym wspominał Miłosz, poniekąd również służył Watowi, bowiem umożliwił mu wyodrębnienie szczególnego poetyckiego poznania i rozumienia, a zarazem swoistego zadania, które można przenieść na grunt literatur jako takiej. Bliski w tym stawał się momentami Maurice’owi Blanchotowi, który w literaturze widział, szczególne, ale i wielce radykalne, bo z gruntu zdaje się mesjańskie (a zatem podparte kryptoteologią), zadanie:

Literatura jest troską o realność rzeczy – o ich nieznana, nieskrępowaną (*libre*) i cichą egzystencję; literatura jest ich niewinnością i zakazaną przestrzenią, jest bytem protestującym przeciw swojemu ujawnieniu, jest głosem niezgody tego, co nie chce znaleźć miejsca na zewnątrz (czyli w świetle dnia). W ten sposób sympatyzuje ona z ciemnością, z bezcelową pasją, z bezprawną przemocą, z tym wszystkim, co trwa w swej niezgodzie wejścia w świat. W ten też sposób sprzymierza się ona z realnością języka, zamieniając go w materię pozbawioną konturów, treść bez formy, siłę, która jest kapryśna, bezosobowa i nic nie mówi, nie ujawnia niczego; wystarcza jej powiedzenie, przez swą odmowę mówienia czegokolwiek, że pochodzi z nocy i w noc tę powraca.⁴¹²

Radykalizm Blanchota może sprawić, że jego uwagi wydadzą się nieodpowiednimi wobec późnej twórczości Wata. Nie zapominajmy jednak, że Wat jest autorem *Piecyka* – dzieła literatury, jak to określiliśmy wcześniej, *in extremis*. I nie jest przesadą, że ten radykalny czy ekstremalny nurt piszącej świadomości, świadomości w dygocie i drzeniu, ma swoje, oczywiście odmienione, ale jednak, kontynuacje w późniejszej twórczości autora *Ciemnego świedla*. Powojenne wiersze Wata również są pisane językiem, czy właściwie mową, która, jak mówi Blanchot, „sympatyzuje [...] z ciemnością”. Ma to swoją realizację choćby w opisywanym przez Wata „stanie [ciemnej – P.P.] łaski poetyckiej” [por. Dbs 2001, 22], o którym mówiliśmy przy okazji omawiania utworu *Wieczór – noc – ranek*, który stanowi notację doświadczeń niewyjaśnionych; poemat ten można rozumieć jako rejestr tego, co tkwi poza dyskursywną zasadą rzeczywistości. Mowa poetycka Wata zatem, także w swej dojrzałej formie, mierzy w to, co, jak pisał Bruno Schulz w jednym ze swych listów do Romany Halpern, jest „głuchą masą niesformułowanego w nas”⁴¹³, ale wbrew temu, co Schulz dalej mówi (notabene uwaga ta dotyczy twórczości Rilkego), nie mamy u Wata do czynienia z

⁴¹² Podajemy powyższy fragment w tłumaczeniu Wojciecha Kruszelnickiego (Cyt. za W. Kruszelnicki, *Pragnienie Realnego albo fantazmat Zewnątrz wśród nędzy językowo zdefiniowanego świata*, „Przestrzenie Teorii” 2011 nr 16, s. 107). W przekładzie Krzysztofa Kocjana: „Literatura staje się wtedy troską o realność rzeczy, o ich nieznane, wolne i milczące istnienie; jest ich niewinnością i ich zakazaną obecnością; bytem, który buntuje się przed objawieniem; wyzwaniem tego, co nie chce zdarzyć się na zewnątrz. Z tego powodu sympatyzuje z mrokiem, z bezprzedmiotową namiętnością, z bezprawną przemocą, z wszystkim tym, co w świecie wydaje się utrwać odmowę przyjęcia na świat. Przez to także zawiera przymierze z rzeczywistością języka, czyni z niego materię bez konturu, treść bez formy, siłę kapryśną i bezosobową, która nic nie mówi, niczego nie objawia i zadowala się obwieszczaniem – przez swą odmowę powiedzenia czegokolwiek – że przychodzi z nocy i do niej powraca”, M. Blanchot, *Literatura i Prawo do śmierci*, w: Tenże, *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 36. Tekst francuski: „La littérature est alors le souci de, la réalité des choses, de leur existence inconnue, libre, et silencieuse; elle est leur innocence et leur présence interdite, l'être qui se cabre devant la révélation, le défi de ce qui ne l'eut pas se produire audehors. Par là, elle sympathise avec l'obscurité, avec la passion sans but, la violence sans droit, avec tout ce qui; dans le monde, semble perpétuer le refus de venir au monde. Par là aussi, elle fait alliance avec la réalité du langage, elle en fait une matière sans, contour, un contenu sans forme, une force capricieuse et impersonnelle qui ne dit rien, ne révèle rien et se contente d'annoncer, par son refus de rien dire, qu'elle vient de la nuit et qu'elle retourne à la nuit”. M. Blanchot, *La Littérature et le droit à la mort*, w: Tenże, *La part du feu*, Paris 1949, s. 319.

⁴¹³ B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1975, s. 80.

cudowną destylacją wydobytego na powierzchnię zmaconego bez-sensu. Wat bowiem, co oddaje jego wspaniała metafora oparta koincydencji przeciwieństw, pisze językiem iluminującym ciemnością, jego dzieło to właśnie *lumen obscurum*, sympatyzująca z ciemnością mowa:

[...]

Tymczasem

nicość jest nami nicość za nami nicość wokoło i w nas
wielość nicości.

A to co nazywamy ruchem dzianiem się życiem
to przerwy między nic ościami, wieloma nic ościami, czyżby tożsamymi?

[...]

Gdzie czułość i okrucieństwo w jeden uścisk się splata,
tam z latorośli

umierającej w patetycznym geście
zdrój tryśnie życia.

O ekstaza ekstaz o skór komunii o bolesne słodyczki
penetracji w inne. Śmierć za życia. Życie za przedprożem
śmierci. Zejścia
zejścia w plutonium koloru krwi i piołunu.

[Pz 1992, 238-239]

Powyższe fragmenty pochodzą z krótkiego cyklu *Wiersze somatyczne*, który powstał w 1957 roku, w tym samym, w którym Wat napisał poemat *Wieczór – noc – ranek*. Doświadczenie pisania zostało implicytnie opisane w drugiej ekscerpcji, gdzie mowa o „penetracji w [to, co – P.P.] inne” i dalej, owe „zejścia w plutonium koloru krwi i piołunu” oznaczają schodzenie poniżej zasady „światła dnia” (Blanchot).

Wracając zwolna ku *Pieśniom wędrowca*, przywołajmy jeszcze fragment listu do Józefa Czapskiego z okresu wzmożonej pracy nad poematem śródziemnomorskim (Cabris, 15.3.[19]62):

Nie chodziło mi o zaciemnienia, rebusy, uduziwienie, labirynty ani o pojedyncze pięknotki. Dla mnie osobiście wszystko się tam łączy i wiąże wielorako, pod- i naskórnice, ale jasno i zgodnie – w jedno! Mówiąc w najgrubszym uproszczeniu: w totalnym odczuwaniu – wizji świata i siebie już za przełęczą starości (nieuchronnie „starzenie się materii żywej i nieożywionej”). [...]. Oczywiście, sprawa ciemności jest nieodłączna od wszelkiej poezji współczesnej, żywej, nie tylko takiej jak moja, ale najbardziej nawet udanej i wysokiej. To jest nieuchronne, bo wszystko, co dało się naprawdę powiedzieć klarownie, jasno, co dało się zobiektywizować – zostało już powiedziane, genialnie.

[K 2005, 64]

Iluminuje ciemnym światłem to, co Wat rejestrował swoim poetyckim zmysłem. To cechuje również *Pieśni wędrowca*, które wraz ze *Snamy sponad Morza Śródziemnomorskiego* składają się na szczytowe osiągnięcie poety, *Lebenswerk* doścignione „za przełęczą starości”, jak to wyraził ich autor w powyższym fragmencie listu. Nie jesteśmy osobni w konstatacji owej ciemnej tajemnicy, która jednoczy i spowija to dzieło. „Śródziemnomorski poemat – pisze Krystyna Pietrych – to tekst ciemny, hermetyczny, niepoddający się łatwym interpretacjom i jednoznacznym odczytaniom. Takiego zdania byli jego pierwsi czytelnicy, tak też sądzą współcześni badacze. Istotnie, oszałamiająca energia następujących po sobie obrazów, motywów, tematów, intertekstualnych odwołań, erudycyjnych nawiązań, wielości zastosowanych w tym tekście figur, konwencji, dyskursów sprawia, że niełatwo wyłania się spośród nich jakiś sens nadrzędny, jednoczący te początkowo jakby osobne elementy. Ogniwem spajającym jest bez wątpienia konstrukcja podmiotu i wyrazisty zarys fabularny”⁴¹⁴.

Wraca w opinii Krystyny Pietrych wskazana przez nas wcześniej kwestia fabularnego porządku, który daje się zauważyć w poemacie. Wskazaliśmy również obecne w nim następujące jedna po drugiej graniczne epifanie – na końcu *Pieśni IV* świat zostaje odkryty, czy też właściwie odkrywa się jako „Gnój, grzybica, próchno, konanie rzeczy żywych i nieożywionych” [WŚCŚ 2008, 22]. Wcześniej jednak dochodzi do naszych uszu „miły głos”, przez moment daje się też ujrzyć „zwięzły deseń” pleciony w powietrzu kijem oliwnym. Wydaje się, że można widzieć w tym pewne przejawy otwarcia na to, co Blanchot nazwał „nieznaną, nieskrępowaną i cichą egzystencją” rzeczy (w tłumaczeniu Krzysztofa Kocjana:

⁴¹⁴ K. Pietrych, *Prze-pisywanie romantyzmu?...*, s. 215-216.

„nieznane, wolne i milczące istnienie”; po francusku: „*a réalité des choses, de leur existence inconnue, libre, et silencieuse*”) ⁴¹⁵.

RAZEM PRZY KLAROWNYM TRUNKU

Właśnie w tym otwarciu na „cichą egzystencję” czy „milczące istnienie” (Blanchot), co poniekąd łączy się z zapożyczonym wcześniej od Friedricha Schlegla nagłym odsłonięciem, czy właściwie odsłonięciem się, *geringes Sein*, (tu, poniekąd, wchodzi również w grę wspomniane przez Przemysława Rojka Poundowskie *luminous details* ⁴¹⁶, a także gdy podążymy tymże tropem, korespondujące z nimi, *epiphanies* Jamesa Joyce’a ⁴¹⁷), należałoby wiedzieć rolę pośredniczącą *Pieśni IV* między *Pieśniami II* i *III*, a *Pieśnią V*, która wedle komentarza samego Wata stanowi „scenkę z życia – pedantycznie realistyczną, z interpolacją wewnętrznego monologu autora. Tylko nazwiska zmienione” [WŚCŚ 2008, 43]. W *Pieśni IV* jawna figuralność mierzy się z pozornie intruzyjnymi akcentami rzeczywistości, w *Pieśni V* odwrotnie – rzeczywisty opis, efekt rzeczywistości ⁴¹⁸ wydaje się zmagać z intruzją figur, jawnego utekstualnienia.

Piękna karczmarka z La Chèvre d’Or

siedzi na przyzbie, splotła palce.

My oboje przy klarownym

trunku.

Ten placyk

⁴¹⁵ W. Kruszelnicki, *Pragnienie Realnego albo fantazmat Zewnętrzza wśród nędzy językowo zdefiniowanego świata*, „Przestrzenie Teorii” 2011 nr 16, s. 107. M. Blanchot, *Literatura i Prawo do śmierci*, w: Tenże, *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 36. Oryginał: Tenże, *La Littérature et le droit à la mort*, w: Tenże, *La part du feu*, Paris 1949, s. 319.

⁴¹⁶ Oczywiście gruntownego przemyślenia, w kontekście twórczości Wata, wymaga poetologiczno-estetyczna koncepcja Ezry Pounda, która stała u podstaw krótkotrwałego, przynajmniej dla autora *Cantos*, nurtu imaginistycznego. Mimo wszystko zdaje się, że bliżej jest późnej twórczości Wata, szczególnie tej z czasu *Wierszy śródziemnomorskich*, do Pounda piszącego swoje *Cantos*, aniżeli do współtwórcy koncepcji poezji-obrazu (choć tu interesująca może się wydać na przykład uwaga Pounda: „Imagizm nie jest tożsamy z symbolizmem. Symboliści posługiwali się skojarzeniem, to znaczy swego rodzaju aluzją, niemal alegorią. Zdegradowali symbol, sprowadzili go do statusu słowa. Używali go jak metronomu. Jest się niewyszukanym symbolistą, mówiąc na przykład «krzyż», zamiast «ciężkie doświadczenie». *Symbole* symbolistów mają stałą wartość – jak cyfry w arytmetyce, jak 1, 2 i 7. Obrazy imaginistów mają znaczenie zmienne – ja znaki a, b i x w algebrze”). Por. E. Pound, *Wortycyzm* (fragment), przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1991 nr 1 (234), s. 176-189 (cytat z Pounda: s. 179).

⁴¹⁷ J. Joyce, *Utwory poetyckie. Poetical Works* (wyd. dwujęzyczne), przeł. M. Słomczyński, Kraków 1972, s. 20-30.

⁴¹⁸ Por. R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 4/2012, s. 119-125.

w trapez. I platan
w ocembrowaniu. Fontanna rok 1900,
drogi wschodzące, drogi schodzące
pokrzyżowane.
Jedną schodzą, drugą wschodzą
Żołnierze. 60 km, 20 kg rynsztunku.
Jean, Pierre, Jacques. I znów –
Pierre, Jean, Jacques. Idą gęsiego,
żołnierz za żołnierzem. Dokąd ich zagonia?

[WŚCś 2008, 23-24]

La Chèvre d'Or (nazwę tę można przetłumaczyć jako „Złota koza”) to nazwa istniejącej do dziś w Cabris niewielkiej restauracji, czy dosłownie oberży (Auberge de la Chèvre d'Or à Cabris)⁴¹⁹ – w *Pieśni V* staje się miejscem skupienia i „ruminacji znaczeń, popędów i mów” [WŚCś 2008, 198]. Przed oberżą wspominką w utworze faktycznie mieści się niewielki plac z fontanną. Odmieniony został obecnie tylko drzewostan. Z całą pewnością można przystać na sugestię Wata o „pedantycznie realistycznym” opisie:

Różowa oberża, żółte stoliki, szafirowe pastwisko
i niebiesko nad głową. Wąsata starka
w siwym kapeluszu, głowa – klocek wprost
na brzuchu [...] Znikła na ukos. Za nią kot młody, spały.
Hopla, utnij jej głowę, krzyczy królowa.

[WŚCś 2008, 24]

W tej akcydentalnej, bliskiej przestrzeni leniwie płynącego życia w prowincjonalnym Cabris, w nierozległym widnokregu, który wyznacza mała restauracja, „placyk / w trapez. I platan / w ocembrowaniu. Fontanna [...], / drogi wschodzące, drogi schodzące / pokrzyżowane”, napotykamy dosłownie katalog postaci: „piękna karczmarka” głaszcząca psa i czytająca Agathę Christie; zjawia się i zaraz znika staruszka („starka”) w kapeluszu; przechodzą trójkami żołnierze, przystają przy fontannie, jeden z nich zaraz przewróci się, wywołując

⁴¹⁹ Dokładny adres: La chevre d'Or, 1 Place des Puits, 06530 Cabris.

salwy śmiechu swoich kompanów; pojawi się także „myśliwy bez nogi” oraz „pan Fevrard z paryską znajomą”; zjawia się „pani sklepu z kuriozytami”; jest „wieśniak, masywny 90-latek”, który przysypiając przy winie, pocziwie „smrodzi”, co nie przypadnie do gustu panu z paryską znajomą; zjawia się „oracz, z grubokostną rodziną”; przejdzie „pastuch z owcami”. Rzecz dziejącą się przy La Chèvre d’Or dopełni „pijak wsiowy, monsieur Maxime”. Nieustannie tylko powracają żołnierze „przechodzą..., jeden za drugim, parami, / kupą. Jak oni śmierzą. Długą drogą”. Nie brakuje również kotów – jak można wnioskować, pojawiają się dwa: pierwszy znika wraz ze „starką w siwym kapeluszu”, drugi przychodzi wraz panem Maximem. Wszystko obserwuje podmiot – poeta-wędrowiec – w tej chwili popijający „klarowny trunek”, nie jest jednak tym razem sam: „teraz towarzyszy mu kobieta («my oboje»), zapewne żona”⁴²⁰. Cały ten obrazek drobnego życia, zdałoby się łagodząca rozmach figuralnego skomplikowania poprzednich *Pieśni* scenka zbudowana z efemerycznych przemieszczeń i nieznaczących ruchów tam i z powrotem, jak wskazuje Przemysław Rojek, zyskuje status „ulotnej, epifanijnej wizji”⁴²¹.

W całym tym obrazku „dominuje życzliwy stosunek poety do widzianych osób i akceptacja codziennych, powszednich przejawów życia. Małe prowincjonalne miasteczko, w którym życie toczy się tak spokojnie, tak banalnie: nieco znudzona kelnerka czyta kryminał, przechodzący żołnierze głośno żartują, właściciel arondy [Fevrard – P.P.] romansuje, a miejscowy pijak snuje pseudofilozoficzne dywagacje”⁴²². Opis autorstwa Krystyny Pietrych oddaje owego ducha powierzchniowych zdarzeń. Lekkie, łagodne spojrzenie, z którym spotykamy się tu, nie ma wiele wspólnego z naturalistycznym widzeniem z poprzednich *Pieśni*, które zyskuje swą kulminację choćby w „śniedzi na ścierwie kamiennym”. To wszystko sprawia, że *Pieśń V* przypomina inne, podobnie okolicznościowe, jakby się mogło zdawać, utwory, takie jak *W barze, gdzieś w okolicach Sèvres-Babylone (z kiczów paryskich)* [PZ 1992, 246], czy też *W kawiarni na Place de la République* [PZ 1992, 247], ale nade wszystko należy wskazać podobieństwo do utworu *W Tourretes-sur-Loup* [PZ 1992, 248], w którym pojawiają się także „kot, jednooki / filozof”, turyści, gołębie i brzdąkający gitarzysta.

Niemniej na tle wskazanych odniesień realistyczna scenka z *Pieśni V* zawiera istotne rewelacje. Tak jak wskazaliśmy wcześniej, dochodzi tu do swoistego mocowania się efektu

⁴²⁰ K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”* ..., s. 54.

⁴²¹ P. Rojek, dz. cyt., s. 373.

⁴²² K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”* ..., s.55.

rzeczywistości i efektu tekstowości. Innymi słowy, rzeczywiste, które przejawia się w kolekcjonującym spojrzeniu, zostaje przeszyte tym, co ujawnia się jako wyłącznie tekstowe. Analogiczne do tego bardziej ogólnego napięcia okazuje się mierzenie, czy też właściwie mocowanie, tego, co obce z tym, co własne, tego, co bliskie, z tym, co odległe, tego, co teraz z tym, co należne pamięci:

A wszystko to w słońcu, un après-midi d'hiver.
38°C. W lutym, nie do pomyślenia
W moim kraju! Gdzie ludzie rodzą się, kochają, umierają
w lutym lutym. Luty, obuj chłopie grube buty. Chłopski
mój kraj. W tym chłopskim kraju
piękna karczmarka z perłą w uchu
czyta na progu Agatę Christie. Znużona Diana,
Agatą wreszcie. Czerwonym Peugeotem
Zajeżdża oracz, z grubokostną rodziną. I znów
przechodzą żołnierze [...]

[WŚCŚ 2008, 25]

„Chłopski”, wiejski klimat lokalny przywołuje w podmiocie obraz stron ojczystych. Łącznikiem okazuje się tu miesiąc – luty, który będąc tym samym miesiącem w „kraju lat dzieciennych” podmiotu, w niczym nie przypomina tego samego, drugiego miesiąca roku w przeżywanego w Prowansji. Marzenie przeplata się z tym, co widziane, z tym, co obecne. Podobnie ma się rzecz z tiubietijką, w której przychodzi „mounier Maxime”: „jakimi losami zanosło ją tu waż z fergańskich dolin? / gdzie bieli śniegów fiolet gór i fiolet brzoskwiń przy skał fiolecie” [WŚCŚ 2008, 26]. Nakrycie głowy miejscowego pijaka staje zaczynem wewnętrznej eskapady ku zapamiętanym w niegdyś widokom i krajobrazom: „czapka na głowie pana Maxime’a [...] powoduje – jak pisze Rojek – gwałtowną zmianę w snutej przez wędrowca opowieści o sennym popołudniu małego prowansalskiego miasteczka – pozbawiona już jakichkolwiek metafizycznych inklinacji teraźniejszość staje się kolejnym miejscem powrotu [za pośrednictwem pamięci – P.P.] do [...] sowieckiej przeszłości”⁴²³.

⁴²³ P. Rojek, dz. cyt., 371

Prawem metonimii owo doświadczone i zapamiętane piękno „fergańskich doli” Mołotowobadu w Uzbekistanie, przywołuje analogicznie doświadczone i zapamiętane niepiękno i zło, całą okrutność sowieckiego epizodu Wata. Minione przeżycia, które wspomina nagle podmiot, są przeżyciami autora – dowiadujemy się tego bezpośrednio z dołączonych do poematu objaśnień⁴²⁴. Tak jak wspomnienie „mojego kraju”, tak i „fergański doliny” śladują obecność autora w tym, co tekstowe. Efekt rzeczywistości, który opiera się w *Pieśni V* na zrównaniu porządku tego, co stanowi przedmiot odniesienia z porządkiem znaczącego (nazwy miejscowe, topograficzne, przegląd typów, imiona, konkretne czynności, klarowny trunek)⁴²⁵, zostaje rozbrojony (oczywiście nie w zupełności, byłaby to niepowetowana strata) niejako przez metonimiczne przywołanie tego, co nie ma związku z „tu i teraz” owej rzeczywistości przedstawionej. Tiubetiejka pana Maxime’a, pozostając w domenie efektu rzeczywistości, ma swoją niezależną historię. Ale zostaje nagle pochwycona przez podmiot i wprowadzona w metonimiczny nurt pamięci niezwiązany bezpośrednio z toczącą się przed jego oczami rzeczywistością (Rojek czyni tu interesujące odniesienie do magdalenki Prousta⁴²⁶). Chwila przy „La Chevre d’Or” okazuje się chwilą nie tylko jednego wymiaru.

Podmiot – a właściwie autor, przyznający się do swojej obecności nie tylko poprzez komentarze, ale też, jak zaraz postaramy się to pokazać, także w samym tekście – stanowi punkt przecięcia owych wymiarów, w nim następuje gra zbliżeń i oddaleń w kontredansie szeregu efektów rzeczywistości i efektów tekstu.

Kiedy za czwartym razem pojawiają się „ci uprzykrzeni żołnierze” [WŚCŚ 2008, 26], podmiot wypowiada poniższe słowa wewnętrznego rozdziału:

⁴²⁴ „Scenka z życia – pedantycznie realistyczna, z interpolacją wewnętrznego monologu autora. Tylko nazwiska zmienione.

[... d o s t o j n i e s c h o d z i l i – od kilku lat wznowiono tu starodawną procesję Trzech Króli, w średniowiecznych strojach parafialnych.]

...D i a n a H e k a t a Luna – trojaki wcielenie Artemidy. Nb. przypomnienie z Delii (XXII: „Jako Hekata sprawiasz mi, że błędę”) Maurice’a Scève’a, wielkiego poety XVI w. [Odróżnić (albo i nie) od trójgłowej Hekaty – Persefony Hadesu.]

... z f e r g a ń s k i c h d o l i n – Mołotowobad w Uzbekistanie (dawniej Uczkurgan nad rzeką Isfajran), gdzie autor znalazł się wiosną 1942 r. Konfiguracja terenu górskiego, fizjonomika flory (w znaczeniu użytym przez W. von Humboldta, *Ansichten der Natur*): ogólny synoptyczny jej wygląd, drzewa w patetycznych gestykulacjach, dramatyczne „dzianie się” pejzażu – wszystko to przypomina miejscowość prowansalską, w której niniejsze wiersze były pisane” [WŚCŚ 2008, 43]

⁴²⁵ Por. R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 4/2012, s. 124-125.

⁴²⁶ P. Rojek, dz. cyt., s. 371.

Oni widzą zieleń,
a ja – śniegi.
Oni – w młodym słońcu,
a ja – w lutej zimie.
Myśliwy, oracz, ptak, wiejska kapela, powraca
wąsata głowa, siecze bruk nożycami nóg.

[WŚCŚ 2008, 26-27]

Wyraźny rozdział „oni” – „ja” odpowiada teraz rozdzieleniu „rzeczywiste” – „tekstowe”. Oni przynależą do porządku rezerwowanego dla rzeczywistości, podmiot zaś pozostaje tekstowy, związany z metonimiczną grą pamięci („Oni widzą zieleń, / a ja – śniegi. / Oni – w młodym słońcu, / a ja – w lutej zimie” [WŚCŚ 2008, 26]). Podmiot widzi przez pryzmat pamięci, widzi co innego niż ci, którzy widzą po prostu zieleń i młode słońce. Bliżej niesprecyzowani „oni”, którzy „widzą zieleń” (prawdopodobnie żołnierze i cała reszta) są zatem bezwzględnie związani z chwilą określoną wcześniej jako moment „w słońcu, un après-midi d’hiver” [WŚCŚ 2008, 25]. Ten wyraźny rozdział podlega jednak figuralnemu odwróceniu, znanemu z wcześniejszych *Pieśni*. Przyjrzyjmy się znów wyróżnionemu segmentowi – skrócone wersy, umieszczone mniej więcej w centralnej pionowej osi jaką hipotetycznie można przeprowadzić przez stronę, a zatem również przez tekst, stają się na wskroś literackie. Sens wyłania się z opozycji „oni” – „ja”, tu i teraz rzeczywistości – tam i niegdyś pamięć, a zatem upraszczając, po prostu chodzi o opozycję zewnątrz – wewnątrz. Po czterowersowym, wyróżnionym graficznie segmencie wraca wydłużona wersyfikacja. Podmiot powiada: „Myśliwy, oracz, ptak, wiejska kapela, powraca / wąsata głowa, siecze bruk nożycami nóg” [WŚCŚ 2008, 26] – owszem „wąsata głowa” powraca, także myśliwy, oracz, ptak etc., ale co ważne wracają już na sposób inny. Stają się częścią układanki podmiotu: „Pan Fevrard / wsiada do auta z paryską znajomą. Hopla, uciąć mu głowę / krzyczy karczmarka” [WŚCŚ 2008, 26]:

Komu? Rozglądam się.
Pan Fevrard odjechał z paryską znajomą.
Nikogo. Sam na placu. Z Tobą. Tylko z Tobą.
Zawsze z Tobą.
Hopla – – – nie! To się odbyło inaczej.
[WŚCŚ 2008, 26-27]

Rzeczywistość w pewnym sensie „odjeżdża” od podmiotu niczym „Pan Fevrard [...] z paryską znajomą”.

Widzimy teraz wyraźnie, że owych sygnałów zmagania się efektów rzeczywistości z tekstem jest znacznie więcej. Przede wszystkim powracające w różnych wariacjach zawołanie Królowej z *Alicji w krainie czarów* „Hopla, uciąć mu głowę”, które służy również jako motto dla całości *Pieśni V*. Zawołanie to powraca w samym tekście utworu pięć razy (cztery razy w całości, raz w urwanej formie „Hopla – – –” [WŚCŚ 2008, 27]). Stanowi ono szczególny ślad, czy właściwie trop. Warte uwagi wydaje się to, że w tłumaczeniach dzieła Lewisa Carolla, które mógł znać Aleksander Wat, jak udało się ustalić, tego rodzaju tłumaczenie zwrotu Królowej nie pojawia się⁴²⁷. W oryginale brzmi ono następująco: „Off with his head!”⁴²⁸ (oczywiście pojawia się z różnym formami zaimków osobowych w zależności, kogo też ów rozkaz Królowej dotyczy). Wskazuję tę z pozoru błahą kwestię po to, by podkreślić, że cytat z *Przygód Alicji* w istocie zawiera interwencję samego Wata – nie jest kalką z tłumaczeń, nie jest też wprost przełożony z wersji oryginalnej (możliwe, że Wat, korzystając z bogatej biblioteczki willi La Messuguière, miał dostęp do tekstu oryginalnego i zasugerował się raz pojawiającą się formą: „[...] chop off her head!” – Królowa kieruje te słowa do samej Alicji, bez wyraźnej przyczyny, jak się wydaje sprowokowana wyłącznie grą słów: „axis” – „axes”⁴²⁹ – to oczywiście daleko idące przypuszczenia). Spójrzmy jeszcze na fragment zapisu z 19 lutego 1965 roku w *Dzienniku bez samogłosek*, w którym Wat czyni ogólną uwagę w kwestii poznania siebie (powracający wielokrotnie w jego dziele motyw *gnothi seauton*) wspierając się motywem z dzieła Lewisa Carrolla: „Nie mogę poznać samego siebie, *ergo sum*. Dzieje się tu jak w lustrze Alicji z krainy czarów: im bliższy jestem (w szczegółach) własnego obrazu, tym jestem dalszy” [Dbs 2001, 251].

W opinii Krystyny Pietrych „rozkaz «Hopla, uciąć mu głowę» pełni tę samą funkcję, co motyw maszerujących żołnierzy – to sygnał istnienia innego świata, który zdaje się

⁴²⁷ W kolejności chronologicznej: L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Cudów*, tłum. Adela S., Warszawa 1910; następnie: *Ala w krainie czarów*, tłum. M. Morawska, Warszawa 1927; ostatnie do czasu pisania przez Wata *Pieśni wędrowca: Alicja w Krainie Czarów*, tłum. A. Marianowicz, Warszawa 1955.

⁴²⁸ Por. L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, London 1806, s. 84, 116, 118, 122, 125, 136, 173, 187.

⁴²⁹ Całość fragmentu: „Which would not be an advantage", said Alice, who felt very glad to get an opportunity of showing off a little of her knowledge. "Just think what work it would make with the day and night! You see the earth takes twenty-four hours to turn round on its axis---". "Talking of axes," said the Duchess, "chop off her head!". L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, London 1806, s. 84

przeświecać przez senne popołudnie, przez błogość upalnego dnia”⁴³⁰. Zgadza się z łódzką badaczką, ale tylko do pewnego stopnia. Owszem, to z całą pewnością sygnalizacja istnienia innej przestrzeni od tej wyznaczonej przez „placyk / w trapez”, ale żołnierze „ciągną” za sobą historię świata pierwszej połowy XX wieku, historię tragiczną. Natomiast powracające w różnych konfiguracjach zdanie z *Przygód Alicji* wprowadza element o tyle złowieszczy, czy jak chce Pietrych groźny i absurdalny⁴³¹, ile groteskowy, a nawet humorystyczny. Pięć razy powtórzona kwestia Królowej z *Przygód Alicji* przybiera różne formy i kierowana jest do różnych osób. Za pierwszym razem słowa „Hopla, utnij jej głowę, krzyczy królowa” dotyczą „wąsatej starki”, która „znikła na ukos”. Następny cytat-rozkaz „Hopla, utnij im głowy, śpiewa karczmarka” i skierowany zostaje ten zaśpiew do rechoczących żołnierzy. Kolejny raz głos otrzymuje suka karczmarki, która pobiegła za jednym z żołnierzy (tym, który „się potknął, / westchnął, puknął, leży”): „Hopla, / uciąć mu głowę, krzyczy Królowa Diana Hekata / Luna”. I znów: „Hopla, uciąć mu głowę / krzyczy karczmarka”, tym razem rzecz dotyczy prawdopodobnie Pana Fevvarda, który jednak ocalał, bo odjechał „z paryską znajomą”. Stąd pada pytanie podmiotu: „Komu? [uciąć... głowę – P.P.] Rozglądam się”. Ostatni raz, na samym końcu słowa Królowej Krainy Czarów zostają powtórzone, a właściwie niedopowiedziane przez sam podmiot: „Hopla – – – nie! To się odbyło inaczej” [WŚCś 2008,]. Nie możemy więc pominąć znaczeń, które prowokuje owo odniesienie, i jak się wydaje, przypisanie im wyłącznie negatywnego nacechowania, jako swoistej groźby, czy też przyznanie im tylko funkcji dziwaczного żartu, nie są wystarczającym uzasadnieniem ich obecności.

Warty uwagi w tym względzie wydaje i kontekst, który zakłada nam samo dzieło Carrolla. Spójrzmy jak rzecz *Alicji* widzi Maciej Słomczyński: „*Alicja* dla dorosłych – pisze on we wstępie do własnego przekładu dzieła Lewisa Carrolla – jest obok *Finnegans Wake* Joyce’a, arcydziełem, którego myślą przewodnią jest analiza umysłu ludzkiego pogrążonego we śnie. I tak język *Finnegans Wake*, język *Alicji* rządzonej jest gramatyką snu i rytmem snu: przenikanie, zwalnianie, powtórzenia, nagłe zmiany tempa, monotonia i następujące tuż po niej porwane strzępki widzenia: wszystko to dotyczy w jednakowym stopniu struktury akcji i języka”. Wydaje się, że Wat mógłby się spokojnie podpisać pod opinią Słomczyńskiego. W dalszej części swego wstępu autor znamienitego przekładu *Ulisses*a Joyce’a, pisze: „W sferze języka klasycznym przykładem owego sennego montażu są sławne już dziś słowa-walizki z

⁴³⁰ K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”*..., s. 59.

⁴³¹ Tamże.

poematu *Dżabbersmok* [*Jabberwocky* – P.P.], których znaczenie Humpty-Dumpty wyjaśnia Alicji. Zatrzymam się na chwilę przy nich, gdyż są one kluczem do konstrukcji *Przygód Alicji*. Sprawa jest pozornie bardzo prosta: połówki dwu różnych słów, złączone ze sobą, tworzą trzecie słowo, które natychmiast zaczyna żyć autonomicznym, pełnym, choć nieznany dotąd życiem. To spajanie, przenikanie i mieszanie strzępków jawy uznał Carroll za podstawowe prawo snu⁴³². To również wydaje bardzo bliskie poetyckim praktykom Watai nie chodzi o to, że często skłaniał się on ku poetyckiemu przepisywaniu snów (w istocie wiele z wierszy Wata stanowi swoiste odpisy snów) – mamy tu na myśli bezsporny fakt angażowania owej „ciemnej mowy”, która swoją energię czerpie z niewyraźnych sygnałów, niejasnych fosforencji doświadczenia wewnętrznego.

Słowa powzięte z *Przygód Alicji* – powracające w kilku różnych odsłonach – rozpychają w pewnym sensie ścieg reprezentacji rzeczywistości, ale nie są wyłącznie emblematem tekstowości. Konkretyzuje się w nich owa „[...] interpolacja monologu wewnętrznego autora” [WŚCŚ 2008, 43], a przez to wpływają znacząco na całe wcześniej rozpisane przez nas równanie: efekt rzeczywistości – efekt tekstowości. To, co „pedantycznie realistyczne” [WŚCŚ 2008, 43] staje się teraz tekstem, zapisem i reprezentacją. Realność zaś niepomniernie wzbiera w tym, co określiliśmy wcześniej jako tekstowe. W tym pierwotnie określonym jako tekstowe ujawnia się wprost śladowanie osobowego piętna samego autora.

W tym momencie odsłania się wspomniany efekt rzeczywistości jako iluzyjna, skazana przeto zawsze na porażkę, próba odrysowywania okolicznego biegu zdarzeń. Wat, jak się zdaje, doskonale o tym wiedział. Stąd nieustanne rozszerzenia tego, co mogłoby pozostać jako iluzja rzeczywistego. Nie było to jednak celem – iluminował bowiem nieustannie w sposób ciemny, to znaczy semantycznie złożony prawie każdą rzecz i zjawisko. Wiemy przecież, że z każdą próbą wyrazu tego, co mit potocznego obiektywizmu każe nazywać rzeczywistością niezależną od nas, tak naprawdę napotykamy swoje złożone bardziej lub mniej mniemania. Jednak nie w tym rzecz, że dochodzi w *Pieśni V* do odrzucenia zwiewnej struktury otoczenia – zdemaskowana zostaje tylko forma „pedantycznie realistycznej” scenki. Życie zostaje w pewnym sensie ocalone – trwa nienaruszone dalej.

⁴³² M. Słomczyński, *Od tłumacza*, w: L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła pod drugiej stronie lustra*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1975, s. 5-6. (Oczywiście wskazane przez Słomczyńskiego rozbijanie tkanki doświadczeń jawnych i splatanie ich w nowe, niecodzienne już z gruntu węzły znaczące, co wedle niego miało naśladować w dziele Carrolla język snu, niezupełnie oddaje naturę samej sennej gry znaczeń i obrazów. Nie wpływa to jednak na fakt, że metoda zapisu, jaką przedstawił nam w swym słynnym dziele autor *Przygód Alicji*, stanowi przykład próby zmagania się z tajemniczym woalem skrywającym żywą tkankę podświadomości).

Chcemy jednocześnie podkreślić, że nie zostaje anulowane wcześniejsze znaczenie utworu, wedle opozycji wyznaczonych przez pierwszą lekturę. Nie jest to bowiem proste przewartościowanie, nie jest to również to samo odwrócenie znane choćby z *Pieśni II*. Zobowiązani jesteśmy symultanicznym znaczeniem, jakby powiedział Wat. To też pozwala nam na utrzymanie wcześniej podkreślanego sensu otwarcia na „życie idiomatyczne”. Co więcej, *Pieśń V* stanowi swego rodzaju głosę do owych wcześniej pozyskanych znaczeń. Przyjrzyjmy się raz jeszcze jednemu z serii odkształconych przez Wata cytatów z *Przygód Alicji*, temu, które wypowiada suka karczmarki: „„Hopla,/ uciąć mu głowę, krzyczy Królowa Diana Hekata / Luna”. Wat w objaśnieniach do *Pieśni V* sygnalizuje, że w tym miejscu następuje przywołanie poematu *Delia* Maurice’a Scève’a⁴³³, którego fragment autor *Ciemnego świedla* przetłumaczył na język polski⁴³⁴ (warto zwrócić uwagę, że suka karczmarki, jak to wynika z treści *Pieśni V*, wabi się Diana, mamy więc do czynienia najpierw z formą homonimicznego kojarzenia Diana – suka i Diana – bogini, a następnie rozpoczyna się metonimiczny znaczący ciąg prowadzący do dzieła Scève’a). W miłosnym poemacie francuskiego poety-mistyka trzy imiona: Diana, Hekata i Luna zostają w jednej z decym opatrzone osobliwym znaczeniem – przydane zostają one Delii, adresatce poematu. Spójrzmy na rzeczony fragment poematu:

[...]

Jako Hekata sprawiasz mi że błędę

W królestwa cieni podany w niewolę.

Jak Diana z nieba kielznasz moje żądze

Gdym stamtąd zstąpił w śmiertelnych niedole.

(O, jakie srogie zadajesz mi bole,

⁴³³ M. Scève, *Delie, objet de plus haute vertu: poésies amoureuses*, Lyon 1862. Jak pisze Jerzy Adamski: „Jest to zbiór epigramatów pisanych dziesięciozłogowcem, powstałych pod silnym i nieukrywanym wpływem *Śpiewnika* Petrarke. Erotyzm poetycki Scève’a jest tu jednak szczególnego rodzaju. Poemat przedstawia bowiem nie tylko dzieje miłości, jej rozwój: od nagłego olśnienia uczuciem poprzez trudną drogę wewnętrznego doskonalenia, sublimacji aż do stanu „najwyższej cnoty”, to znaczy uczuć tak wzniosłych, że zapewniających wieczną sławę – nieśmiertelność; jest to zarazem poemat o dwu miłościach, o dwu równoczesnych przeżyciach erotycznych, z których jedno jest żywe, a drugie jest wspomnieniem; *Delia* stanowi bowiem wyznanie dojrzałego już mężczyzny, który przeżywa swą drugą wielką miłość i w tym uczuciu odnajduje wszystko, co mu przyniosła miłość pierwsza, pierwsze oczarowanie dwudziestolatka”. J. Adamski, *Historia literatury francuskiej (zarys)*, Gdańsk 2000, s. 43.

⁴³⁴ Wat przetłumaczył tylko dziewięć decym poematu Scève’a, który ich zawiera aż 449. W *Dzienniku bez samogłosek* zanotował następujące słowa Miłosza: „«Scève to poeta francuski naprawdę metafizyczny, może jedyny we Francji, w każdym wierszu jest *apex animae* mistyków i metafizyków, nocie istotnie trawił na ezoterycznych i mistycznych studiach i medytacji, to się wszędzie w *Delii* wyczuwa, *Delia* to Psyche w neoplatońskim sensie, również cielesna, bodźce, »żądze«, *appetitus* filozoficzny i zmysłowy»”.

To mi dodając, to ujmując, Diano!)
Lecz jako Luna, w moje żyły wlana,
Taką mi byłaś i jesteś, o Delio.
Takaś przez Miłość w mej duszy pojmana,
Bym przeciw Śmierci powstawał rebelią.

[PZ 1992, 362]

Ten tekst wyznaczający trzecie znaczenie (pierwsze wynikające z obecności samego cytatu powziętego z Carrolla, drugie wypływające ze znaczenia samego cytatu z *Przygód Alicji* i trzecie, które zakłada miłosny poemat Scève'a) ukazuje, jak złożona jest interwencja podmiotu – a mówiąc wprost Aleksandra Wata – w tekst *Pieśni V*. „Dla mnie osobiście – pisał Wat do Czapskiego o poemacie śródziemnomorskim – wszystko się tam łączy i wiąże wielorako, pod- i naskórnice, ale jasno i zgodnie – w jedno!”. Nie możemy więc pominąć i tego, zdawałoby się niewspółgrającego z całością, znaczenia „Diany”-„Hekaty”-„Luny”⁴³⁵ z poematu Scève'a. Z trzeciego stopnia promieniuje ono na sens całości, choć przede wszystkim, jak można sądzić, wskazuje na zakończenie: „Sam na placu. Z Tobą. Tylko z Tobą. / Zawsze z Tobą”.

„Powstaje oczywiście pytanie kim jest ta druga osoba – pisze Przemysław Rojek (śledzący skrupulatnie *historię złąconą biografią* w wierszach Wata) – może to być poetycka figura żony Aleksandra Wata, Oli Watowej, jedynej obecnej tu współświadka powracającej w świadomości podmiotu przeszłości [...]. Może to też być czas sam w sobie, czas uobecniony w postaci wyrrywającej z synchronicznej tożsamości «tu i teraz» – czas, z którym przebywa się «tylko» i «zawsze»”⁴³⁶. Skłaniamy się oczywiście ku pierwszej propozycji Rojka (w czym powtarzamy wcześniej cytowaną opinię Krystyny Pietrych). Na poparcie naszego wyboru przypomnijmy słowa samego Wata: „czyste spojrzenie, rzeczywiste

⁴³⁵ Nie można oczywiście pominąć indywidualnych znaczeń Diany, Hekaty i Luny, które funkcjonują w kulturowym uniwersum poza kontekstem wynikłym z poematu Maurice'a Scève'a (oczywiście w poemacie wraz przydaniem tych imion Delii przechodzą na nią cechy i atrybuty posiadane przez bóstwa noszące te imiona). Jak pisze Beata Przymuszała: „Diana była rzymską boginią, którą utożsamiano z grecką Artemidą - boginią łowów. A „lud na Peloponezie czcił Artemidę jako boginię płodności i śmierci zarazem”. Także w niektórych miastach greckich Artemidzie nadawano przydomek Hekate - bogini z Azji Mniejszej, będącej patronką śmierci. Kult Luny natomiast nie był w Grecji zbyt częsty, ponieważ, jak pisze Parandowski, „powszechnie uważano Artemidę za boginię Księżycy”. A więc boginię łowów należy utożsamiać z boginią śmierci”, B. Przymuszała, „Czas wzbogacony” w *późnej liryce Aleksandra Wata*, „Pamiętnik Literacki” 2001 nr 1, s. 147.

⁴³⁶ P. Rojek, dz. cyt., s. 374.

czy wyobrażalne żony mojej rozstrzygały wahania moje, człowieka słabego”⁴³⁷. Ponadto, jak wiemy, preludium poematu, którym jest *Pieśń I*, kończy osobliwa anakleza skierowana najpierw do żony, a później do syna. Tę anaklezy możemy zatem uważać za swego rodzaju zaproszenie do wzięcia obecności w tym pisanym, czy też piszącym się dziele, jakim są *Pieśni wędrowca*. Jednocześnie wydaje się, że obydwie propozycje Rojka można uczynić współbędącymi – „Tylko z Tobą. / Zawsze z Tobą” jeśli przyjmiemy, że wraca tu moment intymny poetyckiej mowy podmiotu założony wyraźnie w *Pieśni I*, to musimy przyznać, że czas przeżywany, o którym pisze Rojek, zostaje tu oznaczony jeszcze inaczej – staje się on czasem współprzeżywanym z innym, z bliskim, z „oblubienicą” jak określi swą żonę Wat w ostatniej *Pieśni* poematu.

W tym względzie warto przyjrzeć się jeszcze jednej kwestii wpisanej w *Pieśń V* – dwa razy pojawia się w utworze fontanna: pierwszy raz na początku: „Ten placyk / w trapez. I platan / w ocembrowaniu. Fontanna rok 1900, / drogi wschodzące, drogi schodzące / pokrzyżowane”, drugi raz zostaje pojawia się przy okazji opisu paradyżujących tam i z powrotem żołnierzy: „Żołnierzyki gną się pod rynsztunkiem, / rękawem ocierają pot, dopadają fontanny 1900, / odchodzą gęsiego [...]”. Jak łatwo się domyślić, chcemy teraz zwrócić w tej chwili uwagę na niepozostającą bez znaczenia datę – rok 1900 to przecież rok urodzenia Aleksandra Wata. Fontanna w rzeczywistości znajduje się na placu przed La Chèvre d’Or (*nomen omen* plac przed wskazaną karczmą nosi nazwę Place des Puits, co można przetłumaczyć jako Plac Studni)⁴³⁸ – jest więc znakiem rzeczywistego, zatem również stanowi przyczynek do efektu rzeczywistości. Jednocześnie przez związanie jej z datą roczną, owym rokiem 1900, rokiem urodzenia autora *Ciemnego świedidla*, stanowi predykat realności podmiotu. Sama fontanna sugeruje oczywiście pole semantyczne, które w swych centralnych obszarach mieści źródło, studnię, a zatem tryskającą wodę, wodę wyłaniającą się z ziemi; dalej – źródło sugeruje przecież początek, zatem i narodziny, rzecz śmierci przeciwną, choć oczywiście zakładającą już śmierć. Podmiot przebywa na placu z ukochaną żoną, jest obok nich „fontanna 1900”, obok przepływa potoczne życie, co rusz rozrywane natrętnie powracającą, wraz z żołnierzami, tragiczną historią XX wieku. Narusza to rzecz jasna spokój, mara tragicznej historii i prywatnych doświadczeń związanych z nią, ale równocześnie w podmiocie rodzi się właśnie kanyk – znakowanie szczególne obecności. Przecież *Pieśń V*

⁴³⁷ A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku...”*..., s. 19.

⁴³⁸ Niestety nie udało się ustalić kiedy powstała rzeczona fontanna na *Place des Puits*. Nie wydaje się to jednak szczególnie istotne.

kończy wyznanie: „[...] Z Tobą. Tylko z Tobą. / Zawsze z Tobą”. Tekstowe zbliża się do realnego, zbliża się o wiele bardziej aniżeli tylko przez iluzijną, mimetyczną w zamiarze, reprezentację. Zwrot „Tylko z Tobą” wyraża zasadniczą uwagę podmiotu, a zarazem wykazuje indeksalną więź z przeżywanym, obracając moment wiersza w wieczny sprzeciw wobec śmierci.

Możemy więc związać znaczenie, które wyprowadziliśmy od „fontanny 1900”, fontanny narodzin (powtórnych), z dwoma ostatnimi wersami podanej przez nas, podanej oczywiście za Watem, decymy Scève’a: „Takaś przez Miłość w mej duszy pojmana, / Bym przeciw Śmierci powstawał rebelią” [PZ 1992, 362]. Zdaje się, że pobrzmiewa w tym i myśl bardziej ogólna, którą Agata Bielik-Robson, określiła mianem „hebrajskiego witalizmu”, którą wyraża również „życie idiomatyczne”, owo życie, które, wspomagając się myślą Franza Rosenzweiga „stawia opór, to znaczy przeciwstawia się śmierci [...]”⁴³⁹. Stanowczość Rosenzweiga, podparta, rzecz jasna, teologicznym fundamentem, może wydawać się mimo wszystko niewspółmierna, ale gdybyśmy się pokusili o przepisanie jego zwrotu, moglibyśmy rzec, że życie – być może – stawia śmierci opór, że życie stara przeciwstawić się śmierci. Jest do tego zdolne z tego powodu, że śmierć jest życia negatywnym desygnatem, niemożliwym do pominięcia motorem i siłą działającą życia. Ale w nieuchronności, w niezbywalności tego stwierdzenia do głosu dochodzi to, co w poemacie Wata wyznacza obecność innego – żony. Inny w istocie dopełnia kwestię mierzenia się z obliczem śmierci, ale przydaje owemu mierzeniu inny, równie istotny sens, a mianowicie „bycia-przeciw-śmierci”, podmiot w obliczu innego, w sytuowaniu – które wyrażają jedne z ostatnich słów *Pieśni V* – „Tylko z Tobą. / Zawsze z Tobą” może w tajemnicy przed rzeczywistym, wyrzec wypożyczone słowa samo-zachęty: „[...] Bym przeciw Śmierci powstawał rebelią” [PZ 1992, 362]⁴⁴⁰.

Jeśli postaramy się teraz wskazać wcześniej przez Słomczyńskiego metodą wyłaniania nowych znaczeń ze spojenia fragmentów słów⁴⁴¹ objąć odsłoniętą

⁴³⁹ Cyt. za A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”..., s. 520.

⁴⁴⁰ Zasadnym wydaje się tu przywołanie rozumienia „obecności” Tego Samego (podmiotu) wobec Innego, w duchu filozofii Emanuela Lévinasa: „Podstawowym doświadczeniem, jakie zakłada samo doświadczenie obiektywne – jest doświadczenie Drugiego. Doświadczenie w najgłębszym tego słowa znaczeniu. Tak, jak pojęcie Nieskończoności przerasta myśl kartezjańską, Drugi pozostaje niewspółmierny wobec możliwości i wolności Ja. Niewspółmierność między Drugim i Ja – to właśnie świadomość moralna. Świadomość moralna nie jest doświadczeniem wartości, ale dostąpieniem bytu zewnętrznego; bytem zewnętrznym w całym znaczeniu tego słowa jest Drugi”. E. Levinas, *Sygnatura*, w: *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, tłum. A. Kuryś, Gdynia 1991, s. 316.

⁴⁴¹ Chodzi oczywiście o cytowany wcześniej fragment wstępu Słomczyńskiego do *Przygód Alicji* w jego tłumaczeniu („[...] połówki dwu różnych słów, złączone ze sobą, tworzą trzecie słowo, które natychmiast zaczyna żyć autonomicznym, pełnym, choć nieznanym dotąd życiem”, właściwie powinniśmy powiedzieć, że

fragmentaryczną strukturę *Pieśni V* (korelacje efektu rzeczywistości i efektu tekstowości, znaczenia wielostopniowych intertekstów i pretekstów), to wyłoni się przed nami po raz kolejny przedziwna parataktyczna forma, której desygnatem i sensem jest posklejany z odprysków, niewyraźny, nieharmonizujący z całością, zatem relatywizujący każde stwierdzenie pretendujące do sądu jednoznacznego, podmiot. Przypomnijmy pod wieloma względami kluczowe dla nas sformułowanie Giorgia Agambena: „Podmiotowość – pisze on w krótkim esej z tytułem *Autor jako gest* – wyłania się tam, gdzie żywa jednostka krzyżuje się z językiem, i rozgrywając się w nim bez reszty, obnaża w geście swoją fundamentalną nieredukowalność do tej gry. Cała reszta jest tylko psychologią, a w psychologii nigdy nie znajdziemy czegoś takiego jak podmiot etyczny czy forma-życia”⁴⁴².

Pieśń V poza tym wszystkim, co już powiedziane, ukazuje to Agambenowskie krzyżowanie się z językiem, chociaż wstępna lektura tego nie zapowiada. Wat zresztą przyłożył do tego swą rękę, wyprowadzając nieco „w pole” czytelnika, gdy stwierdza on pedantyczny realizm owej scenki z życia. Słowa Wata można zresztą odczytać na opak, ale jest to możliwe tylko wtedy, gdy w „pedantycznie realistycznej scenie” zobaczymy coś więcej, aniżeli próbę odwzorowania i reprezentacji, to znaczy: kiedy uda się nam dostrzec żywy gest, a tym samym pedantyczny stosunek nie tyle do rzeczywistości (co zwykło się już nazywać dyskursem), ile do realności, a jak wynika z lekcji Blanchota: „Literatura jest troską o realność rzeczy – o ich nieznana, nieskrępowaną (*libre*) i cichą egzystencję [...]”⁴⁴³.

PISANIE CIAŁA

Wat kilkakrotnie poprawiał *Pieśni wędrowca*. Zmiany były na tyle istotne, że sens kilku *Pieśni* uległ, wobec pierwodruku, daleko idącemu przeobrażeniu. Wat zatem pisał nowe wiersze, i pisał, czy też prze-pisywał, już opublikowane. Tym samym znajdujemy w jego poetyckiej spuściźnie powtarzające się fragmenty, motywy i sensory, czy też po prostu zdania przepisane. Ale także w grę wchodzi tu szeregi implicytnych odniesień, nawiązań, rekurencji do rzeczy już przezeń napisanych. Wiele tego rodzaju „znaków wodnych” znajduje się w

autorem owej metody jest Humpty-Dumpty). M. Słomczyński, *Od tłumacza*, w: L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła pod drugiej stronie lustra*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1975, s. 5-6

⁴⁴² G. Agamben, *Profanacje...*, s. 93.

⁴⁴³ Cyt. za W. Kruszelnicki, *Pragnienie ...*, s. 107.

dziale poetyckim autora *Bezrobotnego Lucyfera*. Moment pisania dla Wata był momentem ujmowania całości (wydaje się, że świata i siebie), co oczywiście nie mogło wyglądać inaczej jak tylko poprzez fragmentaryzacje, rozdarcia, dysharmonię i dysonanse (przypomnijmy znamienne słowa Wata: „[...] I stąd zamiast harmonii rozdarcie, i urywki. Może to i tylko to jest byciem poetą?” [MW II 1990, 73]). Wat doświadczenia swoje opisywał, organizował pamięć, artykułował ukryte w nim *mare tenebrarum*, w snach zaś, w snach i pragnieniach poszukiwał jakiegoś *mare tranquillitatis*, owego księżycowego morza spokoju: „Jestem syn księżycowy, a nie słoneczny. / Jestem zatem mózgowy, a nie serdeczny. / Fala tu zachłanna, lecz nie odwieczna. / Śmierć jest nieustanna, nie-ostateczna” [PZ 1992, 209] – pisał w *Kaligrafiach*. W nieco późniejszym utworze noszącym tytuł *Odjazd Anteusza*, powstałym niedługo przed wyjazdem do Berkley, Wat opisuje osobliwą podróż: „[...] *Gdy ujechawszy blisko mil piętnastu / ku południowi zwracamy nasz okręt / końcem znalezienia spokojniejszej wody / Końcem znalezienia spokojniejszej wody... O! / końcem znalezienia spokojniejszej wody! / – pory przychylniejszej nad tą, / którą śmy mieli dotychczas*”. [WŚCś 2008, 127-128]. Ale Wat również, co należy podkreślić, doświadczenie pisał – nie tylko więc obowiązuje tu stała zapisywania doświadczeń, nie można pominąć zmiennej pisania doświadczenia. Jeszcze radykalniej rzecz wyraża Przemysław Rojek: „Autor *Bezrobotnego Lucyfera* nie spisywał doświadczeń swojego życia – on je ustanawiał”⁴⁴⁴ (tu ważna uwaga – Rojek wskazany sąd wiąże z nieco innymi kwestiami aniżeli my, choć oczywiście obydwie linie myślenia twórczości Wata – nasze i Rojka – są sobie komplementarne w pewnym sensie. W dalszej części wywodu, Rojek konstatuje: „Dla dyskursywnej, narracyjnej [...] tożsamości Wata konstytutywne – uprzednie w sensie jakościowym – nie są urazy, lecz ich interpretacje, dokonywane z perspektywy niewczesności. Bez tego przekłamania, bez fałszu [należałoby naszym zdaniem tu również dodać „i falsyfikacji” – P. P.] opóźnionego naznaczania jego biografia ostatecznie ugrzęzłaby w zgubnej z egzystencjalnego punktu widzenia nonsensowności i krańcowej niespójności, określanej przez absolutny brak zarówno celu, jak i przyczyny”⁴⁴⁵). Watowskie pisanie doświadczenia stygmatyzuje jego teksty, w pewnym sensie pozostawia je nieosłoniętymi legitymizacją ostatniego słowa.

Nie było więc dla Wata tekstu skończonego, gotowego – wszystkie pozostawały *in statu nascendi*, ich status przypominał szczególny przypadek – hipostazę – objęty ochroną prawa nieobecny w porządku zdolności stanowienia podmiot określony jako *nasciturus* -

⁴⁴⁴ P. Rojek, dz. cyt., s. 329.

⁴⁴⁵ Tamże.

rodzący się (dosłownie poczęty), ale jeszcze nienarodzony. To należy uznać za symptomatyczne, podobnie jak symptomatyczne jest to, że wiersze Wata zdają się być niedokończone, a zatem pozostają otwarte niczym księga życia, czy też jak chce Przemysław Rojek, „Xięga” nieustannych rozliczeń, ekspiacji, ostrzeżeń⁴⁴⁶. Starał się również Wat wypowiadać innymi sposobami, nie tylko poetycką mową, czego przykładem są choćby *Mój wiek*, *Dziennik bez samogłosek*, znaczna ilość szkiców, z których część weszła do książki *Świat na haku i pod kluczem*.

Autor *Żółwia z Oxfordu* chciał niejako równolegle do wszelkich innych pisarskich przedsięwzięć rozliczyć swą przeszłość, stąd ponawiane próby opisanie istoty komunizmu (zadanie to okazało się w jego przypadku niemożliwe, o czym za chwilę), chciał on przedstawić zasadę owego, jako to nazwie w *Pieśni VI* „arcydzieła szatana” [WŚCŚ 2008,]. To przedsięwzięcie nie pozostało bez wpływu na *Pieśni wędrowca*. Możemy właściwie rzec, że cały śródziemnomorski poemat (*Pieśni wędrowca*, *Sny sponad Morza Śródziemnomorskiego*) został dotknięty przez skutki, jakie wywołało u Wata sięgnięcie pamięcią ku jego przeżyciom wynikłym z bezpośredniego kontaktu z diaboliczną machiną komunistyczną. Od razu podkreślmy, że owymi skutkami były, jak twierdzi zresztą sam Wat, egzematyczne wypryski, a zatem dochodzą tu do „głosu” somatyczne symptomy. *Pieśń VI* oraz *Pieśń VII* mają stanowić szczególny dwustopniowy emblemat i ślad tego doświadczenia, którego źródło tkwi w dramacie i absurdzie historii, a stającego się, czy też ujawniającego się, jako w pełni cielesne.

Nim jednak postaramy się określić zarysowane powyżej związki historycznego z poetyckim, czy też cielesnego z tekstowym, podkreślmy, że *Pieśń VI* jest bezpośrednią kontynuacją *Pieśni V*. Mamy tu jednak na myśli korelację segmentalną, która wynika z syntaktycznego związku zakończenia *Pieśni V*: „Nikogo. Sam na placu. Z Tobą. Tylko z Tobą. / Zawsze z Tobą. / Hopla – – – nie! To się odbyło inaczej” z początkiem *Pieśni VI*, który wygląda następująco:

To się odbywało całkiem inaczej.

Jak u ludzi. Ciepło. Gemütlich. Więc tak:

Trzej kumotrzy, przy samowarze, wódce, ogórkach.

Dwaj w szelkach; jeden skarpetkach, w pantoflach drugi,

⁴⁴⁶Tamże, s. 5.

a trzeci – jak na bal: przy krawacie, sztuczkowe
spodnie, tużurek z grubego sukna, lakiery
[...]
Piją, czekają, przeglądają
akta, akt za aktem, stosy akt.
„Bładź i bandyta”, notuje ów w burych skarpetkach;
„Uciąć mu głowę” dopisuje drugi;
„A nadto oszelmować” ładną kaligrafią
godnie i praworządnie wywodzi tamten przy krawacie.

[WŚCś 2008, 28]

Podkreślmy tekstowy fakt, że podmiot nadal siedzi przy La Chèvre d’Or, nadal jest przy nim żona. Ma miejsce jednak coś niezwykle ostatni wers *Pieśni V* staje się katalizatorem wizji, w której wszystko „się odbywało całkiem inaczej” [WŚCś 2008,] (zdaje się, że podobnie rzecz ma się w *Przygodach Alicji*, gdy Królowa rzuca niespodziewanie rozkaz ścięcia głowy głównej bohaterce w epizodzie *Prosię i pieprz*). Podstawą dominanty treściowej *Pieśni VI* okazuje się zanurzenie podmiotu w swoim wnętrzu i dobycie, czy też stworzenie przezeń, alternatywnej rzeczywistości, wizji wyobrażonej. Jak widać oparte jest to na zabiegu przedstawionym już w *Pieśni V* – chodzi o moment zdystansowania podmiotu względem lokalnej zewnętrżności („Oni widzą zieleń, / a ja – śniegi. / Oni – w młodym słońcu, / a ja – w lutej zimie” [WŚCś 2008, 26]). O czym mówi owa wizja? Wyjaśnia to dobitnie komentarz Wata, który sam jest właściwie tylko cytatem:

Patrz przemówienie szefa bezpieczeństwa ZSRR, S. Szelepina, na XXII Zjeździe, wg. „*Cahiers du Communisme*” Nr 12, 1961, str.291: „Stalin écrit sur cette lettre (uwięzionego gen. Jakira): SCÉLERATETPROSTITUÉ, Vorochilov ajouta : DEFINITION PARFAITEMENT EXATE... Kaganovitch écrivit encore : AU TRAITRE, A LA CRAPULE ET (suit un mot obscène) UN SEUL CHÂTIMENT : LA MORT”. [WŚCś 2008, 43-44]

Pieśń VI stanowi zatem swego rodzaju wyobraźniową re-cytację tego, co przeczytał Wat w otrzymanym sprawozdaniu z XXII Kongresu KPZR. „Wat przytacza niemal dosłownie – pisze Venclova – fragment mowy, którą w czasie [...] Zjazdu KPZR wygłosił szef KGB za rządów Chruszczowa, Szelepin, odsłaniając makabryczne szczegóły praktyki stalinowskiego wymiaru sprawiedliwości. Mowa o sprawie generała Jakira, jednego z dowódców Armii

Czerwonej, aresztowanego w r. 1937, który wysłał z więzienia list do Stalina, zapewniając o swej niewinności i gotowości poniesienia śmierci ze słowami miłości do Wielkiego Wodza na ustach”⁴⁴⁷. Dalsza część *Pieśni VI* przedstawia się następująco:

„Machina z piekła?! Arcydzieło szatana?!” – niech się
głowią krety. A my w ciepłym smrodku
ziewając, czochrając się, przy ogórkach i samowarze –
trzej kumotrowie. Hopla – – –
Hopla! – krzyczy głos w powietrzu,
bezusty. – „Komu?” – „Głowę!”

Nie ma. Ucięta. Wracajmy.
Wiatr od morza
zagartuje nas. I dymy pachną. W powietrzu
czystym jak łza. Jak daleko widać! Jakie
czułe światełka ludzi,
amen.

Zielony myśliwy
z czujną lufą,
z psem niemową
na stanowisku.
Nie pytaj kto, wiem
od dawna.

[WŚCŚ 2008, 29]

Całość owego ciemnego „rojenia” opiera się na swego rodzaju dysonansie – trywialność mierzy w nieludzkie, choć przez ludzi realizowane zło. Jak zauważa Krystyna Pietrych: „scena [...] z «trzema kumotrami» stanowi wręcz ilustrację tezy o banalności zła, w drugim dwudziestowiecznym wydaniu. Zastosowanie elementów groteski służy także – i to się wydaje się istotniejsze – wyrażeniu poglądów poety na temat komunizmu, i szerzej – Historii”⁴⁴⁸.

Wizja jednak nagle się urywa: „Hopla! – krzyczy głos w powietrzu, / bezusty. – „Komu?” – „Głowę!” / Nie ma. Ucięta. Wracajmy. / Wiatr od morza / zagartuje nas. I dymy pachną”. Podmiot wraca znów przed La Chèvre d’Or – znaki rzeczywistości znów przenikają do świadomości podmiotu. Powraca efekt rzeczywistości, efekt wizji zdaje się rozplýwać „W powietrzu / czystym jak łza”. To jednak tylko pozór – jak sugeruje układ graficzny tekstu – znów pojawia się podział na sekcje – oto z prawej strony pojawia się wcześniej, to znaczny w

⁴⁴⁷ T. Venclova, dz. cyt., s. 411.

⁴⁴⁸ K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”*..., s. 62.

Pieśni V, w figurę obrócony „Zielony myśliwy / z czujną lufą, / z psem niemową / na stanowisku. / Nie pytaj kto, wiem /od dawna”.

Kolejny raz następuje związanie syntaksy końcowej *Pieśni VI* i incipitu *Pieśni VII*, choć nie tak wyraźne jak poprzednio. Niemniej podmiot wpada w kolejny ciąg wewnętrznych wyobrażeń (w tym sensie ukazujących dystans wobec odmalowywanej, skądinąd urokliwie, rzeczywistości okolic Cabris), w których udział ma zarazem pamięć i lektura, a który kończy dopiero *Pieśń VIII*. Obroty tych wizyjnych wyobrażeń i utożsamień poczynają ostatnie słowa *Pieśni VI*: „Nie pytaj kto, wiem /od dawna”. *Pieśń VII* otwiera odpowiedź:

Szatan – nie Zły. Zły to diabeł,
behemot, azazel. Szatanowi nie kum
w żadnym wypadku, ni brat, ni swat.

[...]

Natomiast diabeł jest na posyłkach Boga, patrz
księga Hioba 1,12. Z czego nie należy wnioskować, że
Bóg jest Zły. Na odwrót – Nieskończenie, Niepojęcie Dobry,
co zresztą jest tylko trywialną metaforą Niepojęcie Dobrego, jak to
słusznie napisał święty Dionizy, ten sam, któremu hopla, ucięto głowę.
Zatem nie pytaj: unde malum? Złe jest poznanym Dobrem. Może
odwrotnie. Tak czy owak, Złe to Dobre na niższym że tak rzeknę
etapie POSTĘPU.

[...]

Zagadka, na naszym przynajmniej etapie, ludzi z loszków. Dlatego
siedzimy. Nasz to pech. Spytaj zresztą Schaffa. Z boskiego
punktu widzenia mamy siedzieć jako nasienie Szatana. Z ludzkiego natomiast
punktu jako dzieci diabła. Pogmatwane, jak to u filozofów. Ale, tak czy owak,
- siedzieć.

[WŚCŚ 2008, 30-31]

*Pieśń VII*⁴⁴⁹ uruchamia szereg odniesień teologiczno-filozoficznych, właściwie wraz z Krystyną Pietrych możemy podpisać się pod opinią Czesława Miłosza, który stwierdził, że

⁴⁴⁹ Tekst autorskiego objaśnienia do *Pieśni VII*: „... ś w i ę t y D i o n i z y – pseudo-Aeropagita, utożsamiony przez tradycje z męczennikiem, pierwszym biskupem Paryża (Lutecji), którego przedstawia się z własną uciętą głową w ręku. Według jego traktatu teologicznego *De divinis nominibus* złe jest tylko skłonnością rzeczy

jest to właściwie „mały traktat filozoficzny o «siedzeniu w loszku», w świetle filozofii marksistowskiej tudzież teologii”⁴⁵⁰. *Pieśń VII*, o czym nie można zapomnieć, wspiera się na doświadczeniu samego Wata, doświadczeniu biograficznym jedenastu sowieckich więzień, które dane mu było przeżyć [por. Dbs 2001, 130]. Bezpośrednio treść przeprowadzonego rozumowania, tej swoistej dialektycznej, czy nawet sofistycznej (pamiętamy ucieczkę Maistra Silo od próżnego rechotania żab i kruków krakania z *Piecykowego motta* [PZ 1992, 113]), jak udowadnia Pietrych, można niejako związać rozmową z przypominaną po latach przez Wata, jaką odbył z Miachailem Tajcem na Łubiance w 1942 roku. Oto cytat wskazany również przez autorkę rozprawy o *Wierszach śródziemnomorskich*:

Już w pierwszej rozmowie, kiedy stwierdziliśmy, że wszystko jest złe na tym najgorszym ze światów, i kiedy starym do czasów Hioba trybem zapytałem go: *unde malum?* skąd zło? – odpowiedział mi [...] *Die Allmacht des Staates*. Znałem tę odpowiedź, mówił to już Dunajewski i student fizyki [inni współtowarzysze więziennej niedoli Wata – P. P.], a potem w różnych celach wszyscy inteligenci rozczarowani do komunizmu. Ale formuła ta tylko opisuje, a nic nie tłumaczy, poza tym jest o wiele za szeroko, skoro określa ogólną tendencję naszych czasów dwudziestowiecznych.

[MW II 1990, 325]

„Wszechmoc państwa” – odpowiedź, jaką daje Tajc, Watowi nie wystarcza. Większość znanych odpowiedzi wydaje się nie być wystarczającymi – rzecz na gruncie języka ludzkiego, nawet „ciemnej mowy” wydaje się niemożliwa do zorganizowania. Ale pytanie wraca. Tragiczna rozterka, którą skrywają dwa krótkie łacińskie słowa: *unde malum?* wraca także u Wata (pytanie to sygnalizowaliśmy jako obecne podskórnie w *Pieśni II*). Oczywiście zostaje przez niego ustawiona w różnych konfiguracjach – interesujący wydaje się kontekst rozbrajający, jak go nazwiemy z braku lepszych określeń. Kontekst ten oczywiście nie rozbraja rozterki, co najwyżej rozbraja formę pytania, czy też samo pytanie, które w swoją strukturę ma wpisane oczekiwanie na odpowiedź. Ta się nie zjawia, zostaje odroczone, czy

skończonych do nie-bytu; mówiąc metaforycznie: „zerem, które samo nie istniejąc, jako mnożnik jakiegokolwiek bytu daje zero”. Ponieważ Byt jest niezniszczalny, przeto nawet diabeł nie może być immanentnie zły, przestałby bowiem istnieć. Słowem, złe jest nie-bytem (non-ens), a doczesne złe, które znosimy: własne cierpienia, męki innym zadawane, choroby, śmierć – istnieje w naszym skończonym świecie wyłącznie przez to i o tyle tylko, o ile jest niedostatkiem dobrego, czyli koniec końców dobrem.” [WŚCŚ 2008, 44]

⁴⁵⁰ C. Miłosz, *Poeta Aleksander Wat*, „Tygodnik Powszechny” 1992 nr 34. Por. K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”...*, s. 64.

właściwie nieustannie odraczana – człowiek poznał dobre i złe, ale nie poznał zaraz powstałej wątpliwości, która stała się palącym pytaniem o cierpienie jako takie, o nienagrodzone dobro i wyniesione w ludzkim porządku na ołtarz historii zło.

Spójrzmy na fragment nieopublikowanego za życia Wata innego sporego, bardzo ważnego dzieła, a mianowicie *Poematu bukolicznego*⁴⁵¹:

Dla mnie oko za oko, prawo talionu, tak dyktuje rozum, którym nam dałeś, nie tylko rozum, dusza, pneuma. A tu odroczenie, kunktatorstwo, to wieczne odraczanie, odtąd w każdym pokoleniu człowiek będzie się trapił zagadką i pytać będą w każdym pokoleniu udręczeni, pytać i znów pytać: do białego obłędu: czemu sprawiedliwy bieduje, a niebożnik prosperuje? Unde nasza mądra?

[PZ 1992, 390]

Podobna praktyka swego rodzaju rozbrajania pytań znajduje się w również nieopublikowanym za życia poety wierszu, czy wierszu-kolażu właściwie, noszącym tytuł *O poezji blahostka. Także o etyce, polityce i o paru innych rzeczach nie do rzeczy*. Utwór rozpoczyna pytanie: „Wiersz dziś teologią, zgoda! Sacrificium intellectus. Ale: / dokeci-ebonici? co mi po ich sporach? Skamandryci – / Przybosie? (dawno to było, gdy na Przyboś wybiegałem z chałupy / w radosną śliczność ranka)”. [PZ 1992, 424]. Wydaje się, że stylistyka *Pieśni VII* oscyluje wokół tej z *Poematu bukolicznego* (czy właściwie wokół tej z cytowanego fragmentu) itejz utworu *O poezji blahostka....Zatem, „Unde malum?”* [WŚCŚ

⁴⁵¹ Utwór to szczególny na tle i tak szczególnej twórczości Wata. Interesująca uwaga Adama Dziadka w artykule poświęconym temu ostatniemu poematowi Wata: „*Poemat bukoliczny* Aleksandra Wata jest utworem niezwykle z wielu przyczyn, poczynając od tego, że należy do jego ineditów i nigdy nie został przez poetę ostatecznie ukończony, pozostając w momencie jego śmierci jeszcze w fazie obróbki, o czym mogą świadczyć kilkakrotnie poprawiane rękopisy tego tekstu, a także fakt, że nie znalazł się on w wyborze wierszy *Ciemne światło*, przygotowywanym przez samego poetę dla paryskiej «Libelli» w 1967 roku. Niezwykłość tego przedsięwzięcia można też oceniać miarą oryginalnej formy gatunkowej, jaką wybrał poeta, a nawet [...] stworzył specjalnie dla tej właśnie jednej, jedynej i niepowtarzalnej wypowiedzi. Owa niezwykłość wynika także z ogromnej, skomplikowanej i wielopoziomowej sieci uwikłań intertekstualnych, w którą wpisuje Wat swoją własną wypowiedź. Pod tym względem utwór Wata jako «człowieka» tekstowego, człowieka wychowanego w «tekstowym świecie» jest, podobnie jak wiele innych utworów, konsekwencją nadmiaru i konieczności trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że Wat należał do tych pisarzy, którzy bardzo chętnie posługiwali się «cudzą mową» w rozmaitych jej odmianach. [...] Jedyną możliwą formą wypowiedzi [dramatycznej historii ludzkiego stawania się w wskazuje na końcu swego artykułu Dziadek – P. P.] staje się pełen ironii, eklektyczny gatunkowo i otwarty tekst, który wymyka się sztywnym klasyfikacjom, zapisanym w podręcznikach poetyki. *Poemat bukoliczny* jest tekstem otwartym (w całej wieloznaczności tego słowa, a nie tylko w kontekście *Poetyki dzieła otwartego* Umberto Eco), nie dokończonym, tekstem znajdującym się w fazie ciągłego pisania, podobnie jak całe dzieło Wata, jak cała historia. A. Dziadek, „*Poemat bukoliczny*” *Aleksandra Wata*, *Teksty Drugie* 2000 nr 3,s. 168, 178.

2008,] z Pieśni VII staje się, przez wewnętrznie założony kontekst mętnego dowodzenia, raczej „Unde nasza mała?” [PZ 1992, 390] z *Poematu bukolicznego*.

Dokładny przegląd teologiczno-filozoficznej problematyki zawartej w *Pieśni VII* podaje Krystyna Pietrych, stąd odsyłamy do jej wielokrotnie już cytowanej pracy⁴⁵². Warto powtórzyć jedną z jej ostatnich uwag w opisie *Pieśni VII*: „Absurd zła. Niemożność jego racjonalizacji. Wszyscy możemy być (jesteśmy) «ludźmi z loszku». Zło to przecież nie tylko komunizm, o czym pouczają, niezwykle dobitnie, dzieje świętego Dionizego. Na każdym «etapie POSTĘPU» czai się Szatan – Historia»⁴⁵³.

Kolejna z *Pieśni* nie wiąże się z poprzedzającą ją w sposób odpowiedni wcześniejszym trzem, które poczynawszy od *Pieśni V* zazębiały się niejako – koniec jednej odpowiadał początkowi kolejnej. Ale początek *Pieśni VIII*⁴⁵⁴ jest również interesujący, a przede wszystkim ważny – rozpoczyna się ona swego rodzaju parafrazą jednego z bardziej dojmujących fragmentów słynnego listu Nicollò Machiaviello do Francesco Vettoriego z 15 grudnia 1513 roku⁴⁵⁵. Głos podmiotu utożsamia się z autobiograficznym wyznaniem, jakie czyni autor *Księcia* we wspomniany liście. Spójrzmy jednak najpierw na *Pieśń*:

Gram w petanka. Klnę brudno.

⁴⁵² K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”*..., s. 64-73.

⁴⁵³ K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”*..., s. 73.

⁴⁵⁴ Autorskie objaśnienie do *Pieśni VIII*: „... K l n ę b r u d n o, g r a m w t r i k – t r a k a – zob. list Makiawela do Francesco Vettori: „Zmierch zapada, wracam karczmy do domu, zrzucam z siebie splugawiony przyodziewek, przebieram się w królewskie sakralne aksamity, by w ciszy biblioteki obcować ze starożytnymi”.

... C e n t a u r e s s y b r o n i ą c e T r o n u – zob. *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*, Warszawa 1920.

... L a M e s s u g u i è r e – posiadłość koło Cabris, fundacja dla francuskich intelektualistów, założona przez p. Andrée Vienot, gdzie wiersze były pisane.

... s i a r k ą, w e ł n ą – obrzęd oczyszczenia i ekspiacji (*februatio*) u Rzymian.” [WŚCŚ 2008, 44-45]

⁴⁵⁵ Fragmenty, o których wspomina Wat: „Mangiato che ho, ritorno nell'hosteria: quivi è l'hoste, per l'ordinario, un beccaio, un mugnaio, dua fornaciai. Con questi io m'ingagliofo per tutto di giuocando a cricca, a trich-trach, e poi dove nascono mille contese e infiniti dispetti di parole iniuriose; e il più delle volte si combatte un quattrino, e siamo sentiti non di manco gridare da San Casciano. Così, rinvolto in tra questi pidocchi, traggio el cervello di muffa, e sfogo questa malignità di questa mia sorta, sendo contento mi calpesti per questa via, per vedere se la se ne vergognassi. [...] Venuta la sera, mi ritorno a casa ed entro nel mio scrittoio; e in sull'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali; e rivestito condecientemente, entro nelle antique corti delli antiqui huomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo che solum è mio e ch'io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro humanità mi rispondono; e non sento per quattro hore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi transferisco in loro”. N. Machiavelli, *Lettera a Francesco Vettori* (Die 10 Decembris 1513) [Online] [https://it.wikisource.org/wiki/Lettere_\(Machiavelli\)/Lettera_XI_a_Francesco_Vettori](https://it.wikisource.org/wiki/Lettere_(Machiavelli)/Lettera_XI_a_Francesco_Vettori) [22.03.2017]

W domino z kumotrami, w trik-traka.
Gadam. Mętnieję trunkami. Potem
obrastam, potem, mówię, egzema grzybica.
Plugawy mój przyodziewek. Żadne olejki
z Grasse; wszystkie wonności Arabii nie zmyją. Ani
tchnienie siostrzyczki mojej mimozy pod oknem
nie odczyni. Słońce zapuszcza we włosy pasożyta. W jego kleszczach
szczelnie chwycona trzeszczy kość, stary mebel.
Wysoka ta nuta. Rozdziera niebios
od Zachodu do Wschodu. Daremnie. Już nic się
stamtąd nie wysunie. Już nie ma Ręki. Kamień który
nie spada.

[WŚCŚ 2008, 32]

Historię przedstawioną na początku *Pieśni VIII* w poetyckim skrócie, Wat przedstawia bardziej szczegółowo w *Moim wieku*⁴⁵⁶ (wcześniej sygnalizują ją w objaśnieniach, patrz przyp. powyżej).

Silnie znaczące czy wręcz stygmatyzujące spotkanie Wata z Machiavellim miało miejsce nie gdzie indziej, jak podczas przebywania Wata w „lochach” Łubianki. Jak pisze Przemysław Rojek: „[...] Wat opanowany pragnieniem Xięgi – czyli, mówiąc najkrócej, Wat jako autor *Wierszy śródziemnomorskich* – rodzi się [...] w chwili lektury pism florenckiego myśliciela na Łubiance”⁴⁵⁷. Zatem bezpośrednie odniesienie do Machiavellego staje się pośrednim odniesieniem do przeżyć Wata na Łubiance. Wówczas spotkanie z pismami autora *Rozważań nad pierwszym dziesięcioleciem historii Rzymu Liwiusza* okazało swoje niezwykle korzyści dla autora *Pieśni wędrowca*. Mówiąc wprost, stanowiło dlań swoistą duchową zapomogę. W czytaniu pism i wyznań włoskiego myśliciela znajduje Wat niespotykaną energię – znajduje dalekiego, nieobecnego brata we współcierpieniu. Interesujące jest również to, że tam, na Łubiance właśnie, Wat dotarł do poezji

⁴⁵⁶ Fragment *Mojego wieku* odnoszący się do cytowanego fragmentu *Pieśni VIII*. Wat parafrazuje tu pierwszy akapit cytowanego w przypisie powyżej listu Machiavellego: „Zwolniony, wreszcie zwolniony do podłej wioski, w liście do Franciszka Vettoritak opisuje swoje dni: «...po południu idę do karczmy, gram w kości, w trik-traka z oberżystą, młynarzem, rzeźnikiem; kłócimy się o grosze, lżymy się nawzajem najplugawszymi wyzwiskami, szwindlujemy. I tak bronię się przeciw złościom Fortuny... kontent, że zepchnęła mnie tak nisko i wypatrując z ciekawością, czy aby nie spłonie ze wstydu»”. [MW II 1990, 69-70]

⁴⁵⁷ P. Rojek, dz. cyt., s. 382.

Machiavellego, co stało się dla niego szczególnym odkryciem. Oto istotne wyimki z *Mojego wieku*:

[...] Na Łubiance prawdziwą dla mnie rewelacją był Machiavelli – poeta. Nie z powodu wierszy, dosyć miernych; b y łpoetą. Poezją (jako poeta) zagospodarowuje człowiek naszą ziemię. *Dichterischwohnt der Mensch auf dieser Erde* (Hölderlin). Poeta działania, próbował Machiavelli zagospodarować swoją ziemię *dichterisch*. [...]

[...] Jest siłą i chwałą lektury, że daje chwile iluminacji, że rozjaśnia to, co było ciemne, rozdziela, co było zbite, ale jest bezsilną wobec silnych uczuć, gdy raz zapuściły w nas korzenie, może ona tylko wpłynąć na kierunek ich wzrostów, hamować lub sprzyjać albo wznieść na wyższy poziom. Czytanie Machiavellego przywróciło rzeczom równowagę, odzyskałem poczucie proporcji i różnic, choćby sporadycznie – czego mogłem chcieć więcej? [...]

[MW II 1990, 68-69]

Jak wynika ze słów Wata, sparafrazowana obecność Machiavellego w *Pieśni VIII* wyznacza, niby na podobieństwo Scève’a w *Pieśni V*, złożoną intertekstualną relację. Wraca bowiem za Machiavellim i Hölderlin z „*Dichterischwohnt der Mensch auf dieser Erde*” („Poeta działania, próbował Machiavelli zagospodarować swoją ziemię *dichterisch*” [MW II 1990, 69]).

Trzecia z wizji przeżytych na La Chevre d’Or wydaje się kluczowa, ale również najbardziej gęsta i splątana – jej ścisłość polega na osobliwym wielopoziomowym wiązaniu. Mimo że zdaje się bardziej efemeryczną od tej, w której rolę główną biorą „trzej kumotrowie”, a także od tej, która rozgrywa się w „loszku”, to staje się wyraźnym znakiem działania podmiotu, ale działania rozumianego, jak to już określiliśmy, jako praca w obrębie podmiotowości.

Podmiot znów odkrywa się jako desygnat złożonych planów tekstu. Przez to swego rodzaju frazowanie tekst koncentruje spojrzenie na nim jako na głównym bohaterze. Co więcej, w *Pieśni VIII*, mamy do czynienia ze znanym już nam, falującym napięciem między

efektem wizji, który coraz wyraźniej przypomina efekt tekstu z *Pieśni V*. Jednocześnie znów dochodzi powracający przede wszystkim wraz z nazwami miejscowymi efekt rzeczywistości:

[...]

Spiesz się, duszo cygańska. Już noc niedługo. Centauressy
broniące tronu, tak pisałem mając lat dwadzieścia. Już nie ma centaress.
Już zaraz puszczyk. Już myśliwy
na stanowisku
w kapelusiku, także zbakierowanym,
z psem-niemową. Już ogniem słońcowym
woła mnie z okien wieża La Messuguière.
Jeszcze raz odwróć się na Cabris:
akropolis w złocie dachówek.
Bo złotem żegna nas słońce,
nim odejdzie. [...]

[WŚCŚ 2008, 35]

Napięcie między tym, co tekstowo rzeczywiste, a tym, co tekstowo „tekstowe” oraz konsekwencje wynikłe z tego, a także zawiłości zbudowane na tym, opisywaliśmy przy okazji *Pieśni V*, ale w przypadku *Pieśni VIII* stają przed nami jeszcze inne ważne aspekty, by nie rzec, rozterki. Spójrzmy na autorecytację: „Centauressy / broniące tronu, tak pisałem mając lat / dwadzieścia. Już nie ma centaress” – odniesienie do *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* [PZ 1992, 111 – 139] jest bezpośrednie, zresztą sam komentarz Wata o tym mówi. Ale Wat nie wybrał przypadkowego odniesienia – fragment z „centauresami”⁴⁵⁸ jest znaczący także z tego powodu, że wraz z nim przybywa odniesienie do dzieła Arthura Rimbauda (rzeczony fragment *Piecyka* wprost dowodzi jak znaczną rolę odgrywało dzieło francuskiego poety w tym wczesnym doświadczeniu twórczym Wata)⁴⁵⁹.

⁴⁵⁸ Przypomnijmy „[...] Centauresy broniące tronu wznosiły się, powoli i harmonijnie łopocąc skrzydłami, na najwyższe szczyty cynobrowych poranków” [PZ 1992, 117].

⁴⁵⁹ Dla przypomnienia fragment *Sezonu w piekle* Rimbauda (dokładnie chodzi o fragment części zatytułowanej *Miasta*), w którym również pojawia się żeńska odmiana centaurów: „[...] Na platformach pośrodku czeluści Rolandowie trąbią swą waleczność. Na kładkach nad otchłanią i na dachach karczm żarliwość nieba stroi flagami maszty. Zwalisko apoteoz sięga pól na wyżynach, gdzie seraficzne centauressy lawirują pośród lawin. Ponad linią najwyższych szczytów jakieś morze, wzburzone wiecznym narodzinami Wenus” A. Rimbaud, *Miasta*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 2015 nr 9-10, s. 17. Tekst oryginalny podajemy w przypisach w rozdziale o *Piecyku*.

To przywołanie „centauress” (w *Piecyku* jednak „centauresy”, zdublowane „s” występuje u Rimbauda) – pośredni gest przywołujący wykonany w stronę autora *Iluminacji* i bezpośrednieprzywołanie własnego dzieła młodzieńczego, dzieła tyleż rozdygotanej, ileż jeszcze niewprawnej świadomości twórczej – promieniuje na wcześniejszy segment *Pieśni VIII*: „Słońce zapuszcza we włosy pasożyta. W jego kleszczach / szczelnie chwycona trzeszczy kość, stary mebel. / Wysoka ta nuta. Rozdziera niebiosą / od Zachodu do Wschodu. Daremnie. Już nic się / stamtąd nie wysunie. Już nie ma Ręki. Kamień który / nie spada” [WŚCŚ 2008, 32-35]. „Trzeszcząca kość, stary mebel” – głowa poety w kleszczach słońca wyczuwa, wedle jakiejś właściwiej sobie hypersensytywności, rozdarcie czy pęknięcie niebios. Rozdarte niebiosą, trzeszcząca głowa, trzeszczące niebiosą, rozdarta głowa – w tych słowach wraca echo innego fragmentu *Piecyka*: „JA PIĘKNY JAK NIEBIESKIE PIĘKNO PĘKNIĘTEGO ANTYKU” [PZ 1992, 117]. Ale świat się odmienił, podobnie i podmiot ze swoją głową: „Już nic się / stamtąd nie wysunie” [WŚCŚ 2008, 32]. Słowa te jednak przeszywa jeszcze coś, ironia, czy właściwie auto-ironia. Wsuwa się przecież poetycka mowa, iluminuje w pełni swych zmiennych nieodłączna pamięć, wysuwają się cytacje i recytacje.

Należy to wszystko włączyć w ogólną, wyraźną figurę powrotu do „domu”⁴⁶⁰, na której opiera się dominanta fabularna *Pieśń VIII* – z tego też względu możemy uznać ją za kontynuację *Pieśni VI* (a zatem *Pieśni V* i *Pieśni VII*), w której padają słowa: „[...] Wracajmy. Wiatr od morza / zagartuje nas. I dymy pachną. W powietrzu / czystym jak łza. Jak daleko widać! Jakie / czułe światełka ludzi, / amen” [WŚCŚ 2008, 29]. Podmiot ogląda się za siebie, spogląda na Cabris. Wcześniej jednak znów odczuwa obecność „myśliwego”, który na stanowisku, wraz z psem-niemową, czeka (powtórzenie z *Pieśni VI*: „[...] Zielony myśliwy / z czujną lufą, / z psemniemową / na stanowisku” [WŚCŚ 2008, 29]). Jacek Łukasiewicz, Krystyna Pietrych i Tomas Venclova dostrzegają w owym myśliwym – przypomnijmy, że zyskał on sens figury w *Pieśni V*, gdzie najpierw zjawiał się jako jeden z odprawiających „pastis codzienne” [WŚCŚ 2008, 25] – figurę zbliżającą się śmierci⁴⁶¹. Trudno odmówić racji

⁴⁶⁰ Interesujący w tym względzie przypis Adama Dziadka do *Pieśni VIII* dotyczący wspomnianej w jej wstępnych wersach gry *trik-trak*: „[...] znana od wieków, popularna na całym świecie gra planszowa. Celem gry jest usunięcie wszystkich pionów z planszy, wygrywa ten z graczy, który uczyni to pierwszy. Zasada gry opiera się na «powrocie do domu» swoimi pionami.” Zob. A. Wat, *Wiersze wybrane*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008, s. 164 (przyp. do wersu 314).

⁴⁶¹ Por. J. Łukasiewicz, *Oko poematu...*, s. 199; K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”...*, s. 64; T. Venclova, dz. cyt., s. 410-411.

temu spostrzeżeniu. Bezspornie owa figura, figura nawracająca, falująca niejako, jest odpowiednikiem poczucia niepokoju i tajemnicy.

Słońce zachodzi, podmiot wraca do, jak to wcześniej określił, „wieży La Messuguière” [WŚCŚ 2008, 35]:

Jak dobrze w domu, nareszcie, z milczeniem.
Okadź się siarką, wełną, ogniem,
gałęzią jodłową, w jedwabiach sakralnych
zasiądź przy lichtarzu z Seneką... Aetas
Serenitatis; za starości przełączą
pogoda. Słowa, słowa. Seneka już dawno wypadł ci z ręki.
Marzysz, stary grzybie, marzykujesz, marzykulujesz.

[WŚCŚ 2008, 35]

Pieśń VIII kończy obraz swego rodzaju oczyszczenia, a właściwie zaproszenia do oczyszczenia – przywołane zostają rzymskie obrzędy lustracji (z objaśnienia Wata: „...siarką, wełną– obrzęd oczyszczenia i ekspiacji (*februatio*) u Rzymian” [WŚCŚ 2008,]). Jednocześnie, podobnie jak na początku, następuje swoista parafraza sytuacji, którą we wspomnianym wyżej liście do Vettorriego Machiavelli opisuje swój powrót do domu, gdzie może w spokoju, w szatach odświętnych zasiąść do rozmowy ze starożytnymi⁴⁶². Machiavelli pisze, że w czasie tych czterech godzin obcowania ze starożytnymi, w czasie lektury, stawiania im pytań i zyskiwania od nich odpowiedzi, znikają jego niepokoje, rozwiewa się nuda, nie ulega grozie i bezsilności wobec śmierci („[...] e non sento per quattro hore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi transferisco in loro.”⁴⁶³). Lektura jednak nie kończy dnia – podmiot, wychylając się ku innym

⁴⁶² Fragment *Mojego wieku*, który stanowi swoistą głosę do zakończenia *Pieśni VIII* (powtórzenie uwag z objaśnień i parafraza tego, o czym mowa w drugim akapicie cytowanego przez nasz listu Machiavellego do Vettoriego): „A pod wieczór wraca do domu, zrzuca z siebie śmierzdzący przyodziewek, kładzie szaty dworskie, i jak równy z równymi rozprawia z Tytusem Liwiuszem, z Seneką: «Pożywienie, dla którego zostałem stworzony». Z takich to wieczornych rozpraw, po karczynie, jednym rzutem geniuszu pisze *Księcia*, kryształ poezji i logiki” [MW II 1990, 71]

⁴⁶³ Zob. przyp. 445.

porządkom niż pełna świadomość, tracąc z przed oczu „kryształ poezji i logiki”, rozpoczyna kolejny cytat, choć nie kończy go już: „Słowa, słowa [...]”⁴⁶⁴

W *Pieśni VIII* nie dochodzi zatem do pełni skutku lekturowe wyzwolenie, nie wchodzi w grę *katharsis* – co więcej Seneka wypadł czytającemu podmiotowi z ręki i zachodzi on teraz znów w siebie, w senność, w marzenie („[...] Marzysz, stary grzybie, marzykujesz, marzykulujesz”). Wcześniejsze, jako to określiliśmy, nie-do-cytowanie w postaci podwójnego powtórzenie „Słowa, słowa...” niejako wraca w odkształceniu słowa: „Marzysz” – zwraca się do siebie podmiot – „marzykujesz, marzykulujesz...”. Dwa ostatnie słowa są neologizmami. Ich zestawienie przypomina swego rodzaju stopniowanie, być może ostatni tu obecny, najwyższy stopień prowadzi do kontaminacji „marzenia” i „lulania”⁴⁶⁵. Marzenie i lulanie, będące, jak przekonuje Aleksander Brückner, synonimem kołysania, zdają się być sobie bliskie. Chwiejność, wahanie, a także swoista niezdolność utrzymania się na nogach, zawrotność *vertigo* zostaje poręczona przez semantyczne pole „lulania”. Z tego względu uprawnione wydaje się wskazanie na doświadczenie cielesne, somatyczne. Falująca wyobraźnia podmiotu obejmuje zatem i jego ciało, w zawrocie marzenia, traci on władzę nad ciałem. „Marzykulujące”, falujące ciało staje się falującym tekstem, czego odbiciem może być szczególne frazowanie obecne w *Pieśniach wędrowca*. Umyślnie przywołujemy tu kolejny raz kategorię frazowania, będącą również, czy może przede wszystkim, terminem muzycznym. Meliczność *Pieśni wędrowca* oczywiście jest kwestią dyskusyjną, ale jak się wydaje, wskazane napięcia między poziomami znaczącymi, figuralne obroty, efekty rzeczywistości, intruzje nazw własnych, rozgrywka między cytataми, obca mowa, w czym *Pieśni wędrowca* przypominają utwór o charakterze sylwy, czy nawet centonu, dalej fabularna linia, która widzie od świata życia, ku górą, w świat kamienny i na powrót ku

⁴⁶⁴ Mamy tu na myśli odpowiedź „Words, words, words”, jaką Hamlet daje Poloniuszowi, gdy ten pyta, co też książkę czyta (z dalszych słów Hamleta wynika, że czytał on satyrę na starców, co również nie pozostaje bez wpływu na sytuację podmiotu w *Pieśni VIII* oraz całym poemacie). Por. W. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*, oprac. J. R. Crawford, Londyn 1917, s. 47 (Akt II, scena II). Warto również podkreślić, że bardziej wyraźne odniesienie do Hamleta znajdujemy na początku *Pieśni VIII*: „Plugawy mój przyrodziewek. Żadne olejki / z Grasse; wszystkie wonności Arabii nie zmyją” [WŚCś 2008, 32]. Ostatnia kwestia cytatu stanowi powtórzenie słów Lady Macbeth: „Here's the smell of the blood still: all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. Oh, oh, oh!”. Zob. W. Shakespeare, *The Tragedy of Macbeth*, oprac. E. K. Chambers, Toronto 1907, s. 93 (Akt V, scena 1).

⁴⁶⁵ „Lulać”, jak podaje Aleksander Brückner, to tyle, co kołysać – „[...] od dziecinnego *lu-li, li-li*”. Brückner wskazuje wiązanie z *lelum* (łączne występowanie *lelum polelum*): „Urojonej braci bohaterskiej Wenedów narzucił Słowacki tę dwójkę [*lelum polelum* – P. P.], za przykładem mitologów, co od Długosza i Miechowczyka z okrzyku czy odśpiewu *leli poleli* zmyślili *Lela* i *Polela*, niby Kastora i Polluksa polskich. Okrzyku używano dla tych, co na nogach jeszcze (jak niemowlęta), albo już (jak opilcy) stać nie mogli, chwiali się i kołysali, bo *lelejać* znaczy «chwiać», *lelejanie* tłumaczy jeszcze w psalterzach łac. «*fluctus*» («*wały morskie*»), a *leli-poleli*, *lele*, używa się w 16. i 17. wieku o «*ludziach chwiejnych*», «*próżniakach*», «*słabeuszach*». [...]”. Por. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1974, s. 294, 303.

światu życia – wszystko to przypomina niby wahanie między wznoszącą dynamiką *crescenda* i obniżającym dynamizm *de crescendem*, co zauważalne jest na poziomie pojedynczych części, segmentów, a nawet zdań, ale co również, jak się wydaje określa styl i nastrój całości.

Pisanie Wata, jak wskazuje Adam Dziadek, jest nieodłączne od doświadczenia cielesności. Nie tylko z powodu choroby, która w istocie czai się w większości (o ile nie we wszystkich) wierszy, które pisał po 1953 roku. Napisaliśmy „nie tylko”, bo jak przekonuje Dziadek „[...] od samego początku twórczości, od *Mopsożelaznego piecyka*, wyraźnie dostrzegalne jest to, co Jean-Luc Marion nazwał *l'expeausition* (w języku angielskim oddane jako *skin-show*), a więc nieuchronność ruchu oddzielenia, odchylenia, dyslokacji, odchodzenia do siebie, ale też ku sobie – w tym oryginalnym neologizmie współlistnieją dwa istotne znaczenia: «od-cieleśnienie» i «roz-cieleśnienie» - ta podwójność ruchu «od» i «do» dobrze koresponduje z zadeklarowanym rozdwojeniem podmiotu w *Piecyku*⁴⁶⁶”. Tego rodzaju inkorporacja ciała w tekst jest zauważalna – choć nie w takim stopniu, jak to ma miejsce w *Piecyku* – poemacie śródziemnomorskim. „Od” i „do” to przecież również falowanie. Cieleśność właściwie stale przebija się ku powierzchni tekstu w *Pieśniach wędrowca* – musimy zgodzić z tego rodzaju tezą – rytm, który przeszywa cały poemat, rytm wyobraźni, figur, rytm rzeczywistości, rytm słońca, które w *Pieśni VIII*, wyraźnie chyli się ku zachodowi, rytm podmiotu, rytm podróży, wszystko tu wymienione ustanawia w *Pieśniach wędrowca* związek z cielesnością, bowiem jak przekonują Henry Meschonic, a wraz z nim Adam Dziadek, to ciało jest swoistym, niezastępowanym emiterem rytmu w literaturze⁴⁶⁷.

Bezpośrednim przykładem tegoż jest zakończenie *Pieśni VIII* – ostatnie słowa podmiotu niejako się rozpluwają, wydłużają w dziwaczny sposób, będąc kontaminacją „marzenia” i „lulania”, ale także „marzenia” i „malowania”. Słowa te wypadają niejako ze świadomości podmiotu, lecz nie są pущzone samopas, przecież owo odchylenie, a zarazem uplastycznienie, moderuje teraz ciało, stają się więc te słowa sygnałem obecności zmęczonego, by nie rzec zmordowanego, ciała, które wcześniej porzuciło Senekę, tego znamienitego nauczyciela sposobu życia (*forma vitae*), jak przekonuje Michael Foucault.

Możemy zatem przyznać, że ostatnie słowa *Pieśni VIII* – tak jak anagramy z wczesnej twórczości Wata – to „szyfery somatyczne”, czyli „takie elementy wypowiedzi poetyckiej – jak pisze Adam Dziadek – które łączą ciało i słowo, które powstają pod wpływem impulsu

⁴⁶⁶ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej...*, s. 60.

⁴⁶⁷ Tamże.

rytmicznego wyłaniającego się bezpośrednio z zaangażowanego w akt pisanie ciała”⁴⁶⁸. Oczywiście graniczność świadomości, a zarazem samowładztwo cielesne, czy też właściwie niedo-władztwo, obecne na końcu *Pieśni VIII* utworu, nie stoją na przeszkodzie cielesnego angażu, zdaje się, że nawet wzmacniają go. To również wskazuje nam szczególny rodzaj falowania i frazowania w tekście tego, co świadome i tego, co nieświadome, tego, co rzeczywiste i tego, co realne.

⁴⁶⁸ Tamże, s. 81.

LEO LIPSKI. POETOLOGIA AKSJOLOGICZNA.

BIOGRAFIA LIPSKIEGO (W STRONĘ DNA)

Leo Lipski, a właściwie Leon Lipschütz (nazwisko Lipski było pseudonimem), urodził się 10 lipca 1917 roku w Zurichu. Ojciec – Samuel Lipschütz – był kupcem, studiował w Niemczech, ale pozostał nierozdzielnie właściwie związany z Krakowem; matka Leo Lipskiego, Tonia z domu Orester, pochodziła z Wiednia. Gdy Leo miał kilka lat, rodzina Lipschützów zamieszkała w Krakowie, gdzie przyszedł na świat jego brat – Szlomo (Stanisław). Niedługo po narodzinach drugiego syna Tonia Lipschütz umiera.

Najbliższa rodzina Leo Lipskiego była w dużym stopniu spolonizowana, choć należy zaznaczyć, że dziadek pisarza należał jeszcze do ortodoksyjnych Żydów. Nie bez wpływu na rodzącą się wrażliwość autora *Piotrusia* pozostał wujek, Joachim Metallman, profesor filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, autor wielu ważnych prac z zakresu filozofii przyrody (jego osoba została uwieczniona w *Niespokojnych*).

Do wybuchu II wojny światowej Leo z bratem i ojcem mieszkali na krakowskim Kazimierzu. Po ukończeniu gimnazjum przyszły autor *Egotyków* rozpoczął studia na Uniwersytecie Jagiellońskim; uczęszczał na zajęcia z pedagogiki, psychologii i filozofii.

Po wybuchu wojny Leo Lipski, wraz z Idą Elbinger, swoją ukochaną, i bratem Stanisławem, uciekł przed niemiecką nawałą do Lwowa. Ida, nie wytrzymując sytuacji oddzielenia od rodziny, wróciła do Krakowa. Nigdy więcej nie zobaczyli się – tak jak wielu z krakowskich przyjaciół pisarza, Ida została zamordowana. Leo i Stanisław po pewnym czasie zostali aresztowani, trafili do Brygidek, następnie wywieziono braci do łagrów w okolicy Uglicza. Z ZSRR wydostali się z armią generała Andersa. Stanisław z Drugim Korpusem dotarł pod Monte Cassino, tam też zginął 12 maja 1944 roku. Leo pozostał poza bezpośrednim udziałem w wojnie – najpierw bowiem, jeszcze w trakcie wędrówki przez ZSRR i Bliski Wschód, kilkakrotnie poważnie choruje. Jeszcze przebywając w ZSRR, dokładnie w Uzbekistanie, przebywa w szpitalu (prawdopodobnie w okolicy miasta Guzar), który zostanie przez niego opisany w opowiadaniu *Waadi* [P 2015, 189-197].

Gdy wyzdrowiał, postanowił kontynuować studia na uniwersytecie w Bejrucie, w ramach stypendium polskiego rządu dla wybitnie uzdolnionych. Mniej więcej w tym czasie,

to jest około 1943 roku, Leo doznał paraliżu. Ta kolejna choroba ostatecznie odbiera mu zupełnie sprawność prawej ręki, ogranicza jego fizyczne możliwości, w tym także zdolność ustnej artykulacji. Leo Lipski mieszkał od 1949 roku w Tel Awiwie. Zdaje się, że tylko raz opuścił Izrael – w 1975 roku przebywał przez pewien czas w Paryżu. Dnia 7 lipca 1997 roku umarł prawdopodobnie z powodu powikłań związanych z zapaleniem płuc⁴⁶⁹.

Oczywiście jedną z głównych determinant losu Lipskiego była emigracja – nie można jednak w jego wypadku rozumieć jej, że się tak wyrazimy, klasycznie. Jak pisze Robert Mielhowski: „[...] Sytuacja Lipskiego była jednak, choć może warto powiedzieć: przede wszystkim, sytuacją wygnańca w szerszym ujęciu – na planie uniwersalnym. Jako człowieka wyalienowanego (banitę) z kultury współczesnej i cywilizacji w okresie powojennym; jako wygnańca z jej (cywilizacji) zdegradowanego porządku wartości. Jako indywiduum pozostającego nieustannie w drodze; *homo viator* – uwolnionego od ograniczeń, zakotwiczeń przestrzennych, od uciążliwego pozostawania w niezmiennym „tu i teraz”. Lipski zawsze podkreślał doświadczenie (sposób doświadczania; heideggerowskie *Dasein*) własnej egzystencji w jej prowizoryczności, nietrwałości, niezakorzenieniu. Postrzegał się raczej jako twórcę przekłętą (identyfikował się zresztą z takimi pisarzami jak Trakl czy Kafka; planował przekłady dzieł tego nurtu). Widział się jako jednego z reprezentantów tego kręgu. Jednak przed wszystkim rzeczywistość wygnańczą w dosłownym znaczeniu tego pojęcia, realność bliskowschodnią, palestyńską, wiernie i poetycko pokazywał w swych utworach, zwłaszcza w *Piotrusiu*”⁴⁷⁰.

To ogromny skrót biograficzny życia Lipskiego – zainteresowanych odsyłamy do publikacji Hanny Gosk *Jesteś sam w swojej drodze*, która jest pierwszym zwartym wydaniem książkowym dotyczącym życia autora *Niespokojnych* i jego twórczości. Prócz książki Hanny Gosk, bibliografię przedmiotową uzupełniają wspomniana już Marta Cuber i jej *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, dalej interesująca pozycja nosząca tytuł *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie psiarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego* autorstwa Jagody Wierzejskiej. Również wspomniana już praca *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, której autorem jest Piotr Krupiński. Warto też zwrócić uwagę na niewielką książeczkę zatytułowaną *Literatura jako lustro. O projekcjach i odbiciach fizjologicznych w twórczości Leo Lipskiego*

⁴⁶⁹ Por. A. Maciejowska, *Słowo wstępne* [P 2015, 22]. Por. H. Gosk, *Jesteś sam w swojej drodze*, Izabelin 1998, s. 7-22.

⁴⁷⁰ R. Mielhowski, *Egotyki Leo Lipskiego – niedokończony dyskurs*, „ANNALES UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA LUBLIN – POLONIA”, vol. XXXII 2014, (sectio FF), s. 9-10.

Jarosława Błahego. Ograniczyliśmy się do podania w tekście głównym publikacji książkowych, mamy też do dyspozycji coraz częściej pojawiające się artykuły w profesjonalnych czasopismach, do których systematycznie będziemy się odnosić. Wszystko to pozwala stwierdzić pewien wzrost zainteresowania czytelniczego i naukowego twórczością Lipskiego, choć pozostawia owa sytuacja jeszcze wiele niespełnionych życzeń.

Podany wyżej rys biograficzny Lipskiego ukazuje w pewnych aspektach podobieństwo do historii życia Wata. Jednakże tego rodzaju stwierdzenie nie może być podstawą dla uzasadnienia spotkania ich twórczości. Owszem, obydwaj doświadczyli okropieństwa wojny, dramatu związanego z wywózką i łagrami, obydwaj doświadczyli emigracji, tak Wata, jak i Lipskiego dotknęła ciężka choroba. Idąc dalej, może stwierdzić, że dzieło jednego i drugiego bezpośrednio jest związane z historią, której dane im było wprost, na własnej skórze doświadczyć. Wydaje się, że dopiero to ostatnie może stać się zaczynem dla założenia osobliwej platformy porozumienia dla tych dwóch, odmiennych przecież, literackich idiomów. „Bywają tacy pisarze – zauważa Piotr Krupiński – w przypadku których nie sposób oddzielić dzieło od życia, tekst literacki od tekstu egzystencji”⁴⁷¹. Bez większych wątpliwości można zaliczyć do tej grupy Wata i Lipskiego. Idąc dalej tym tropem, możemy przyznać, że twórczość obydwu była, ale i jest nadal, „czułym kamertonem”⁴⁷² somatycznego doświadczenia – mówiąc wprost: pisanie Wata i Lipskiego to również szczególna stenografia bólu. Podmiot w dziele Wata, jak i podmiot twórczości Lipskiego (mamy tu na myśli możliwą do wyprowadzenia z całości osobowość twórczą, na którą składają się fragmentaryczne postaci główne opowiadań i krótkich powieści, występujące instancje narracyjne i wreszcie głos autora inkorporowany w tekst – „Ja, Leo...”[P 2015, 63, 131]) przypominają figurę rozpiętą na biegunach – ciała i egzystencji. Akces tego, co cielesne jest graniczny, podobnie jak graniczny jest udział tego, co egzystencjalne. Ale granicznością ową należy rozumieć jako krańcowość – w tym sensie, że dalej posunąć owych angaży nie sposób. Założenie tego rodzaju kwalifikacji somatyczno-egzystencjalnej pisania autora *Ciemnego świedla* i autora *Waadi* wyznacza pierwszy aspekt, który pozwala wskazać znaczące dla nas podobieństwa.

Jednocześnie, co należy przyznać także obydwu autorom, jak pisze o Lipskim wspomniany Krupiński, tego rodzaju twórczość jawi się „[...] jako osobne pole, rejon (teoretycznoliterackiej) herezji, na którym wyraźnie widać niewydolność niektórych

⁴⁷¹ P. Krupiński, *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Szczecin 2011, s. 55.

⁴⁷² Określenie Wata. Zob. MW I 1990, 49.

literaturoznawczych koncepcji, widać potrzebę ich przewartościowania”⁴⁷³. Krupiński ma tu na myśli kwestie ingresu osoby w dzieło, a zatem rzeczy skądinąd, jeśli spojrzeć na główne zręby badawcze XX wieku, stojącej na uboczu. Badacz stwierdza nawet swego rodzaju operacyjną niemoc teorii wobec tego rodzaju literatury – w utrzymanych w trybie przypuszczenia zdaniach w ten sposób określa ów sytuację:

Wczytując się w prozę autora *Piotrusia*, uczestniczylibyśmy z jednej strony w seansie reinkarnacji czy nawet zmartwychwstania porzuconej niegdyś kategorii (mowa o autorze jako zapomnianej instancji badawczej), skruszeni musielibyśmy wykrzyknąć za jedną z badaczek: «jednak autor!» [tu oczywiście chodzi o znany tekst Janiny Abramowskiej – P. P], z drugiej, i kto wie, czy to właśnie nie decyduje o fenomienie tej twórczości, natykalibyśmy się na niezwykle splot pisma i cierpienia (porównywalny chyba tylko z późną poezją Aleksandra Wata). Gdyby nie lęk przed emfazą, powiedzieć by można, że tu każda litera nosi piętno bólu, o czym przypominałby na widok maszyny do pisania uderzanej lewą, jedyną sprawną ręką pisarza. Innymi słowy, to nie samo pasmo choroby, ale sposób, w jaki odcisnęła się ona w tkance tekstu, determinując tematykę oraz formę, konsekwentnie grawitującą ku milczeniu, decydowałby o odrębności pisarskiego losu Leo Lipskiego. Projektu, którego nie wahałbym się nazwać: *cierpieniopisaniem*.⁴⁷⁴

Oczywiście Krupiński nie uniknął emfazy, przed którą się wzbraniał. Niemniej wskazał istotną dla nas konsekwencję liminalnej waloryzacji pisania Lipskiego jako „*cierpieniopisania*” – w przypadku opisu Watowskiego poematu *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* sformułowaliśmy kategorię traumaturgii, swoistego dzieła-rany, czy też pisania rany. Chcemy podkreślić korespondencję, pewną współ-odpowiedniość, jaka zachodzi między tymi formułami „*cierpieniopisania*” i traumaturgii. Tak jedna, jak i druga zdają się określać w ważniejszych aspektach osobliwość pisania Wata i pisania Lipskiego – choć oczywiście określenie jest formą opisową i niekoniecznie wyjaśniającą. Dzieła Wata i Lipskiego wymagają bezpośredniego zbliżenia do ich tekstów, do owej dotkniętej doświadczeniem granicznym splątanej tkanki cielesno-obecnościowej, jeśli można tak rzec. Wyniki tych, przede wszystkim interpretacyjnych, zbliżeń pokazują, że relacja Wat – Lipski jest możliwa, co więcej, umożliwia ona sformułowanie dla nich poetologicznej wspólnoty. Wniosek, jaki płynie z uogólnienia tychże dwu poetologii, pozwala na sformułowanie ogólnej koncepcji pisania doświadczenia, jako

⁴⁷³ P. Krupiński, dz. cyt., s. 55.

⁴⁷⁴ Tamże.

takiej praktyki literackiej, która nie tyle o egzystencji mówi, ile ma w niej bezpośredni udział, ujmując rzecz radykalnie, wprost kształtuje ją.

LITERATURA ŚCISKAJĄCA GARDŁO

W Krakowie, jeszcze przed wojną, Leo Lipski publikował swoje pierwsze utwory; krytyka była im raczej przychylna. Wszystkie najważniejsze dzieła Lipski napisał w latach 1943-1981. Nie było tego wiele. Jego bibliografia, pomijając utwory młodzieńcze, składa się na powieść *Niespokojni*, opowiadania *Dzień i noc*, *Pradawna opowieść*, *Powrót*, *Waadi*, mikropowieść *Piotruś*, opowiadanie *Miasteczko*, zbiór kilkudziesięciu wierszy, cykl niewielkich utworów prozą zatytułowany *Egotyki* oraz krótki tekst *Sarni braciszek*. Doprawdy niewiele tego. Być może spowodowane było to kalectwem, może ascetyczną dyscypliną tworzenia, którą sam sobie nakładał (pisał o tym w listach do Michała Chmielowca).

Bezpośrednią analizę procesu twórczego autora *Dnia i nocy* chciałbym poprzedzić jeszcze jedną tezą, że literatura, jaką Lipski tworzył, nie jest literaturą, która tylko doświadczenia jakoś oznacza, opisuje, czy jakby powiedział Ryszard Nycz, organizuje⁴⁷⁵. Twórczość Lipskiego to literatura, która doświadczenia również implikuje. Poręczają to słowa Jerzego Giedroycia; „[d]osłownie ściska w gardle, jak się [...] czyta”⁴⁷⁶. W podobnym tonie wypowiada się Agnieszka Maciejowska: „[z]ostałam dosłownie porażona tą literaturą. Taki sposób narracji – intensywny, zdyszany, który sprawia, że czytelnikowi brakuje tchu, pozwala doświadczenia narratora przeżyć razem z nim... [...]”⁴⁷⁷. Józef Czapski w liście do Lipskiego z 7 sierpnia 1960 roku pisze: „Już o pierwszej książce [*Dzień i noc* P. P.] chciałem Panu pisać, bardzo ją przeżyłem – ta [*Piotruś* – P. P.] zdaje się ostrzejsza: te akcenty [słowo nieczytelne – H.G.] – ekstrementalne, obsesyjne w *Piotrusiu* [słowo nieczytelne – H.G.] stopione w wielką poezję i po drugim czytaniu nie zdają mi się jak kiedyś niepotrzebnymi prowokacjami, «patrzcie, jaki jestem śmiały, szczery». Czułem *Piotrusia*. Po ostatnim Gombrowiczu – o ileż książka Pana jest głębsza i potrzebniejsza – bez śladu mizdrzenia się,

⁴⁷⁵ Literatura jest „terenem swoistego doświadczenia poznawczych i językowych granic, artykulacją historycznej samowiedzy, własnej sytuacji, poszukiwaniem nowych sposobów literackiego poznania, bądź wynajdywaniem nieznanych dotąd form organizacji ludzkiego doświadczenia”. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, s. 248. Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 57-58 (szczególnie fragmenty, w których mowa o wymiarach antropologicznym i poetologicznym dyskursu o osobie).

⁴⁷⁶ List Jerzego Giedroycia do Józefa Wittlina z 1960 roku (cyt. za A. Maciejowska, *Słowo wstępne ...*, s.6).

⁴⁷⁷ Tamże.

pozerstwa”⁴⁷⁸. Głos Czapskiego szczególnie wydaje się ważny – między innymi dlatego, że mowa tu o stopieniu w wielką poezję doświadczeń granicznych, takich jak uwięzienie w cielesności wyzbytej z aury, przeżycia wojenne, skrajne opuszczenie, dramat samotności. Pisarska spuścizna, jaką pozostawił po sobie Lipski, pod pewnym względami, przypomina amalgamat granicy egzystencjalnej i języka. Wskazuje na to również Hanna Gosk:

Wydaje się, że nie umniejszając kontekstów literackich, w których sytuuje się pisarstwo autora *Piotrusia*, można traktować jego twórczość jako materiał, który najlepiej tłumaczy się sam, jako kreacja wyrasta bowiem z gęstego od treści doświadczenia biograficznego i szczególnej zdolności adekwatnego dobierania granicznych środków wyrazu do graniczności opisywanych sytuacji. Lipski właściwie cały czas opowiada historię jednego życia kogoś takiego jak on we własnej osobie.⁴⁷⁹

Naczelną zasadą organizującą doświadczenie twórcze Leo Lipskiego jest waloryzowanie gestu pisania jako działania w żywej materii, jako czynności organicznej warunkującej istnienie autora/osoby/samego Lipskiego. W liście bez daty (list prawdopodobnie pochodzi sprzed 1962 roku) skierowanym do Michała Chmielowca, Lipski zrównuje pisanie z wszelką twórczą działalnością człowieka: „[...] twórczość nawet najbardziej sublimowana, jest z tego samego ciała i krwi, co każda twórcza działalność ludzka. Należy więc, przede wszystkim «zniżyć się» do tej pokory, że między hermetycznym poetą, a jakimkolwiek analfabetą, który twórczo uprawia swoje pół morgi, czy rzemieślnikiem, czy sklepikarzem, który twórczo pracuje – nie ma różnicy jakościowej”⁴⁸⁰. Etyczne zobowiązanie jest w poetologii Lipskiego elementarną zasadą i szczególnym prawem.

Ponadto powyższa, wyrażona w liście, uwaga autora *Niespokojnych* zakłada – jeśli posłużyć się terminologią klasyfikacji modeli reprezentacji wskazaną niegdyś przez Michała Pawła Markowskiego – epistemologiczno-ontologiczne definiowanie, ale przede wszystkim waloryzowanie pracy literackiej⁴⁸¹. Pisanie Lipskiego, prócz tego, że bierze etyczny kurs, jest drogą ku poznaniu siebie i mechanizmów rządzących przedstawianą rzeczywistością. Jest jednak w tym samym stopniu – a zdradza to wskazane wyżej zrównanie przez Lipskiego

⁴⁷⁸ List Józefa Czapskiego do Leo Lipskiego z 7 sierpnia 1960 roku [Pzz 2002, 171].

⁴⁷⁹ H. Gosk, dz. cyt., s. 16.

⁴⁸⁰ Archiwum Emigracji w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu.

⁴⁸¹ Por. M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa Teoria Literatury*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 287-333.

pisania z wszelką pracą twórczą człowieka – organizacją ontologiczną, czyli sposobem na zwiększanie domeny istniejącego. Interesujące w tym wypadku jest to, że Markowski widzi obydwie drogi (skracać niemiłosiernie: reprezentację w charakterze epistemologii oraz reprezentację w charakterze ontologii) jako skrajnie odmienne. Pierwsza, mówiąc w skrócie, byłaby tylko poznaniem bytu istniejącego, druga zaś powiększającą dział tego, co istnieje⁴⁸². U Lipskiego wydaje się to nieodłączne od siebie – poznane staje się istniejącym, ustawia się w linii porządku obecności. To jednak tylko część – nazwijmy ją bardziej pozytywną – poetologicznego doświadczenia autora *Niespokojnych*. Jak łatwo się domyślić, jest i negatywna jego część, którą można wyrazić następującą, do pewnego stopnia analogiczną formułą – pisanie oferuje takowe poznanie, którego wyniki nie są możliwe do ontologicznego zorganizowania, nie należą bowiem do porządku inteligibilnego, a mówiąc wprost, ocierają się o nieobecność: „[...] Odczuwam – pisze Lipski w jednej ze swych notatek – pierwsze, straszne skurcze nieobecności. Przełamany jestem. Rozpadam się” [Pzz 2002, 79]. W innym miejscu: „[...] Cofam się w głąb samego siebie, pozostawiając fasadę, która się śmieje i mówi; ale mnie tam nie ma” [Pzz 2002, 47]. Doświadczenie odsłaniające akces nieobecności, owo ciemne *origo* pisania Leo Lipskiego, nie ogranicza się tylko do eksplicytnie wyjawianej, a zatem do pewnego stopnia skoordynowanej świadomości, której przejawem jest po prostu gramatyczny ślad podmiotu w wypowiedzi. Rzecz jest o wiele bardziej skomplikowana – nieobecny u Lipskiego jest też świat, ludzie, przyjaciele i ukochani, których, rzecz wyrażając brutalnie, po prostu przeżył. Inna niż własna nieobecność, choć właśnie bezpośrednio to, co własne przeszywająca, dotykająca, dająca się w tym niejako dostrzec, zostaje wskazana pod koniec *Piotrusia*, gdy główny bohater-narrator owego apokryfu (taki podtytuł nadał Lipski swojej mikropowieści) wypowiada dojmującą kwestię: „[...] byłem pewien, że coś tam było jeszcze. I nagle zrozumiałem, że tego nigdy nie zobaczę. To nie było do patrzenia ani do rozumienia. To była część śmierci” [P 2015, 255]. Przychodzi na myśl zdanie Maurice Blanchota, w którym mowa o tym, że każda próba zażegnania skandalu istnienia i wyodrębnienia miejsca oraz chwili, w których dotyka nas doświadczenie graniczne – przypomina „[...] działalność komórek zabudowujących zranioną część ciała. Ciało zdrowieje, ale ostaje się doświadczenie rany. Leczy się zranienia, nie można wyleczyć istoty rany.”⁴⁸³ Do kwestii rany – czy jak to już ujmowaliśmy wcześniej: pisania rany – będziemy jeszcze wracać.

⁴⁸² Por. Tamże, s. 318-324.

⁴⁸³ M. Blanchot, *Opowiadanie i skandal*, przeł. T. Komendant, „Literatura na świecie” 1985 nr 10, s. 122.

Podsumowując tę krótką prolegomenę, możemy powiedzieć, że pisanie Lipskiego (w czym również staje się ono podobne pisaniu Wata) można włączyć w doświadczeniowo-poznawczą problematykę nowoczesności, którą można – za Ryszardem Nyczem – uogólnić następująco:

Można by powiedzieć ogólniej, że kluczowy dla nowoczesności dualistyczny model doświadczanej rzeczywistości – jako przesłoniętego przez chaotyczną powierzchnię ukrytego porządku – zostaje w późnej fazie nowoczesności [...] podważony czy zdekonstruowany. Powierzchniowy nieporządek to jedyna postać uporządkowania, jaka jest dostępna człowiekowi, a bierze się ona z nadmiaru, nie braku, konkurujących ze sobą wzorców znaczenia. To natomiast, co znajduje się poza granicą w doświadczeniu. Jest rozdarciem dającego się postrzec i pojąć ciała oraz wtargnięciem nierozumu⁴⁸⁴.

Do tej późnej fazy nowoczesności należy włączyć powojenną twórczość Wata i Lipskiego. Nie znaczy to jednak, że wcześniejsze dzieła Wata czy Lipskiego nie zawierały wyraźnych oznak tego, o czym tu mowa (u Wata świadczy o tym przecież wyraźnie *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* [Pz 1992, 111-139], u Lipskiego możemy dopatrywać się sygnałów tego rodzaju przemieszczeń we wczesnych prozach, takich jak *Jola, czyli grzebanie w przeszłości*, *Niepokoje księżycowe* albo *Śmierć (2)* [Pzz 2002, 117-119, 125-127, 128-139]). Oczywiście tak w przypadku pisania Wata, jak i w przypadku pisania Lipskiego spotykamy się z formami wnoszącymi w to modelowe rozumienie partykularne rewelacje. Nie da się bowiem sprowadzić ich twórczości do zgrabnej, ujednolicającej formuły opisowej i kwalifikującej. Muszą one być rozpatrywane od strony indywidualnej. Niemniej jednak z twórczości Wata, jak i z twórczości Lipskiego, wyłania się *subiectum*, które w pełni pasuje do wskazanej przez Nycza symptomatycznej diagnozy podmiotu nowoczesnego.

Wydaje się, że to właśnie w tym przede wszystkim można upatrywać możliwości komparatystycznej, co więcej, można widzieć w tym swego rodzaju „przyzwolenie” na porównanie. Ujmując rzecz jaśniej – podmiot poezji Wata, jak i narrator-bohater próz Lipskiego, nie są wyłącznie semantycznymi figurami, nie można ich sprowadzić do struktury znakowej, należy raczej pojmować owe konstrukcje jako graniczne, tekstowe i rzeczywiste, w

⁴⁸⁴ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, s. 323.

czym przypominają nieco (wskazywane już przez nas u Wata) sylleptyczne, zarazem figuralne i empiryczne „ja”⁴⁸⁵.

Wracając do rysowanego przez nas ogólnego obrazu twórczości Leo Lipskiego – możemy podsumować nasze wstępne rozważania, powtarzając opinię Agnieszki Daukszy:

Rozważając fenomen Leo Lipskiego, oprócz zakładowych wątków jego twórczości oraz powojennych zmagania – rozpatrywanych zarówno w porządku biograficznym, jak i tekstowym – zwykło się uwypuklać skłonności pisarza do epatowania wyuzdaną, niekiedy ocierającą się o pornografię erotyką, portretowanie „obyczajowej graniczności” oraz upodobanie do przedstawiania obrazów brzydoty, rozpadu, gnicia i ekskrementów, emblematycznie sugerujących kondycję świata po katastrofie. Faktycznie, proza Lipskiego na pierwszy rzut oka jawi się jako świadectwo turpistycznego kultu tego, co trywialne, przyziemne, cherlawe, niekiedy odrażające. Wydaje się jednak, iż w tym przypadku nie chodzi o manierę stylistyczną, o niezdrową fascynację czy o nieuzasadnioną zachciankę pisarza-obsesjonata⁴⁸⁶.

Dauksza przedstawia pisanie Lipskiego od strony stylistyki, która w istocie przekracza swym hiper-naturalizmem nawet najbardziej skrajne wyobrażenia turpistyczne. W istocie jednak nie możemy tego ograniczyć do stylistycznego wyboru, który wymagałby wskazania motywu takiego doboru, takiej a nie innej selekcji. Wydaje się, że tak nie jest – opisy, wyrazy i obrazy, które wylaniają się z dzieła Lipskiego, choć może wydać się tego rodzaju stwierdzenie rażące,

⁴⁸⁵ Dla przypomnienia – dzieło Wata wymienia sam Nycz jako „modelowe” wobec sylleptycznej kwalifikacji podmiotu, a zarazem chronologicznie pierwsze w literaturze polskiej (kazus *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka* [Pz 1992, 111-139]. por. R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: Tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historyczno literackie*, Wrocław 2002, s. 110-111). Ponadto sylleptyczność Watowskiego podmiotu podkreśla również Krystyna Pietrych (por. K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, Warszawa 1999, s. 7-8, 54, 76). Z tezą tą nieco polemizuje Adam Dziadek, choć ogranicza ową polemikę do podmiotu *Piecyka*: „[...] nie da się go [podmiotu *Piecyka* – P. P.] ograniczyć wyłącznie do takiego zjawiska, jakim jest „ja” sylleptyczne, rozumiane na dwa sposoby: jako „ja” rzeczywiste i „ja” zmyślane, empiryczne i tekstowe. To rozbieżne wskazuje bowiem na nieświadomość – „ja” świadome i „ja” nieświadome, „ja”, które konstruuje tekst w sposób świadomy, według przemyślanych norm i zasad, oraz „ja” nieświadome, uwikłane w pisanie zgodnie z regułami intertekstualności, gdzie tekst organizowany jest na podstawie innych tekstów, które są „podpowiadane” przez nieświadomość podmiotowi pisania” (zob. A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 67). W przypadku Lipskiego na sylleptyczne zobowiązanie instancji sterującej opowieściami wskazuje Jagoda Wierzejska, autorka jednak obok istotnej figury syllepsis podkreśla również istotną prolepsę (zob. J. Wierzejska, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haumpta, Leo Lipskiego*, Warszawa 2012, s. 463-474). Również uwagi Hanny Gosk zwracają pośrednio uwagę na sylleptyczną kwalifikację narratora-bohatera próz Lipskiego (zob. H. Gosk, *Jesteś sam w swojej drodze*, Izabelin 1998, s. 26-27; zob. również H. Gosk, *Posłowie*, w: L. Lipski, *Paryż ze złota*, oprac. H. Gosk, Izabelin 2002, s. 185-197). Podobnie wspomniany już Krupiński (zob. P. Krupiński, *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Szczecin 2011, s. 56).

⁴⁸⁶ A. Dauksza, *Nosiciel pamięci. O pamiętaniu, kalectwie i pisaniu w twórczości Leo Lipskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 4, s. 73.

są po prostu przeszyte rzeczywistością życia, nie tylko oznaczają one życie, to znaczy doświadczenie. W istocie wtopione jest w nie aksjologiczne wezwanie tego, który przeżył Zagładę, przeżył choroby, które zabierały innych, który mówiąc wprost, został odarty od świata uznawanego przez siebie jako własny, swój, przez siebie zadomowiony. Rację ma Dauksza, gdy przywołuje figurę piszącego-obsesjonata – z tym wyjątkiem, że główną obsesją (poza tymi wyłaniającym się ze skatologicznych, czy jak to określił we wspomnianym już liście Józef Czapski, „ekstremetalnych”⁴⁸⁷ motywów) jest życie, a właściwie próba jego restytucji. We wprowadzającym do powieści *Niespokojni* osobliwym prologu, bohater-narrator wypowiada następujące słowa:

Czekam, aż obrazy podniosą się przede mną jak przed zaklinaczem węże, obrazy owszonych i żywych, wciskających usta w wargi trupów, obejmujących je udami, aż zmieszają się w wielkim składzie potu, łajna, strachu i ośpienia i odsłonią to, co było przedtem – iżby okazało się, że ja, który byłem przeznaczony ku śmierci, stałem się dla żywota, że zostałem zabity, aby stworzyć ze zdań ze słów życie, które wyrosnie na nawozie ze mnie i tych, którzy zgnili. [P 2015, 30]

Fragment ten intensyfikuje etyczny imperatyw granicznego pisania Lipskiego. Możemy powiedzieć, że i samo pisanie, i jego etyczne zobowiązanie wynikały z doświadczenia granicznego, doświadczeń traumatycznych. Stąd czytelnik natrafia na niejedną tego rodzaju iluminację z dna – choć w gruncie rzeczy należałoby podkreślić, że zapisane zostało tu samo oczekiwanie, swego rodzaju moment wdechu, przed nadchodzącym skokiem w pamięć, w pisanie, w ciemność. Przedstawiony fragment mówi wyraźnie, że pisanie (fragment ten eksplicytnie wyraża aksjologiczną poetologię Lipskiego) owo posiadało cel niezwykle, trudny i faktycznie tragiczny. Mówiąc językiem teorii – idea wyłaniająca się z tego pisania opiera się na transcendowaniu znakowości języka – pomijając arbitralny charakter znaku, zakłada jego wyjątkowość i przyznaje mu zdolność wyłonienia życia – nie jest więc pisanie Lipskiego po prostu rzeczą ciemnej i trudnej pamięci. Z pewnością pozostaje w ścisłym z nią związku, ale znak-ślad, słowo-ślad domaga się uznania swojej substancjalności, szczególnej nawiązki w wyrażaniu tego, co jest porządkiem obecności i nieobecności⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷ List Józefa Czapskiego do Leo Lipskiego z 7 sierpnia 1960 roku (Pzz 2002, 171).

⁴⁸⁸ „W istocie, jest w literaturze Zagładowej coś, co, sądząc po praktyce badaczy należących do szeroko rozumianej dziedziny Holocaustu studium, domaga się czytania jej jako zapisu takiego doświadczenia, które transcenduje podstawowe techniki reprezentacji i, w związku z tym, pozwala znajdować dla nich osobne nazwy. Nie musi to jednak wcale oznaczać, że teksty Zagłady, jak chcieliby niektórzy komentatorzy, kierują się zupełnie innymi technikami zapisu, ale że relacja między zapisanymi w tych tekstach reprezentacją i

Forma życia, o której w zacytowanym fragmencie mowa, jest formą przywołującą z otchłani rysy i blizny istnień, osoby, zdarzenia, które zostały zniszczone, zgładzone, oderwane od istnienia. Tworzenie spełnia tu również fizjologiczną, by nie rzec: biologiczną funkcję – jest przedłużeniem „linii życia”. Nie chcemy przez to powiedzieć, że możliwe jest wyłonienie z dzieła Lipskiego jakiejś życzeniowej literackiej soteriologii – jeśli takową brać pod uwagę, to od razu należy stwierdzić, że wpisana zostaje w nią negatywna prognoza. Niemniej, co dla nas ważne, chcemy jeszcze raz powtórzyć, że ta literatura – pisanie Lipskiego – swój szczególny sens obraca w monit, który przywołuje i przypomina o moralnym zobowiązaniu wobec nieobecności innego.

Leo Lipski pochwycony przez chorobę, odarty ze świata, bezpowrotnie oderwany od tych, których kochał, przeczuwający nieuchronny wyrok losu, zagrożenie zupełnego znieruchomienia, pisał w „pośpiechu”. Sformułowanie to może wydać się paradoksalne, w rzeczywistości bowiem pisanie stanowiło dlań problem związany z niezbornością cielesną, mówiąc wprost z kalectwem – pisał lewą ręką, w fizycznym wysiłku. Poza tym, jak sam to określał, organizował sobie wewnętrzne strajki, być może wyczekiwał obrazów, zdań i słów, fragmentów realnego. To, co nazwaliśmy „pośpiechem”, wiązało się z możliwie szybkim wypowiedzeniem tego, co owego wypowiedzenia się domagało – napisanie, choć tu oczywiście nie ma żadnej gwarancji, miało oznaczać przetrwanie w szczególnej formie. Zagrożony paraliżem i afazją, która dla niego stanowiłaby najgorszą odmianę śmierci; zerwanie z ekspresją, z możliwością mowy sięgającej ku innemu, oznaczałoby śmierć wobec języka, śmierć komunikacyjną. Starał się więc Lipski o pisane życie, lokując je gdzieś pomiędzy *vitapraesentia* i *vita absentia* – życie jako ślad i możliwość, w którego nieznacnych, ciemnych rezerwach być może znalazłoby się miejsce dla jego niepełnego „ja”, wycofującego się, skrywającego za coraz bardziej nieruchomym ciałem. Stąd jak się wydaje jego praktyka literacka niepełnej obecności i nieostatecznej nieobecności. Te swoją sytuację-granicę, opisał w jednym z listów do Michała Chmielowca (podajemy transkrypcję z zachowaniem ortografii i interpunkcji oryginalnej):

Grozi mi pozatem замуrowanie we własnym ciele. Wobec tego stan w którym Niusia mówiła: – On nie widzi – a ja widziałem, anka mówiła: – On nie słyszy – a

doświadczeniem jest postrzegana w sposób odmienny od innych; dyskurs traumy, który zawdzięcza dużą część swojego szybkiego rozwoju właśnie badaniom nad Zagładą, wykształcił na tę okoliczność metaforę blizny, która jako ślad doświadczenia ma być czymś więcej niż tylko jego indeksem, domaga się bowiem uznania swojej substancjalności – czyli właśnie t r a n s c e n d u j e swoją znakowość”. (P. Wolski, *Zawsze fragment. O polskim literaturoznawstwie i jego kanonie (Zagłady)*, „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 64).

ja słyszałem, Inka mówiła: – On nie rozumie co się do niego mówi, a ja rozumiałem – tylko nie mogłem [tekst skreślony] mówić – wydaje się doskonały. Nie chcąc przyżec, że mnie otrują. Zamurowanie we własnym ciele, tak jak zakonnice zamurowywano. Nie będę mógł rzadnym mięśnieniem ruszyć. To mi grozi ale to nie jest pewne. Pozatem „chodzę” po ulicy, oglądam ludzi i umieram za 14 letnimi dziewczynkami. Dzieci jeżdżą na rolkach, istna epidemia, dziewczynki mówią do mnie po hebrajsku ale nie rozumiem ich, spaceruję trochę nad morzem, zapach zgniłych ryb. Ropiejącą raną są pieniądze. Trzeba je wyzebrywać, ciągle na nowo. Jedną nogą się [słowo wykreślone] wylazi z łajna, drugą się wpada. I to się wkońcu skończy. Od 4 mies. nie piszę. Urządzam sobie strejk protestacyjny. Prote\stuję przeciwko wyrokom tak zw. losu. To jest świństwo ze strony p. B.⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ Archiwum Emigracji w Toruniu.

DOŚWIADCZENIE PIERWSZE: EGOTYKI JAKO METODA „JA”

Et vita, quam hic vivimus, habet inlecebram suam,
propter quendam modum decoris sui, et convenientiam
cum his omnibus infimis pulchris.

Aurelius Augustinus, *Confessiones*

PISANIE ŻYCIA OSŁABIONEGO

W niewielkiej pisarskiej schedzie autora *Niespokojnych* istotne miejsce zajmują krótkie tekstowe próby. To przypominające wiersze swoiste rejestry wrażeń, „odpisy” doświadczeń, ale także paremiczne sentencje, w swej formule momentami przywodzące na myśl apoftegmaty. Egotyki⁴⁹⁰, jak wspominaliśmy już, to utwory zpogranicza prozy i poezji; stanowią one z jednej strony osobny i samodzielny dział twórczości Lipskiego, z drugiej zaś są nieodłączne od głównego nurtu, prozatorskiego, bowiem wiele z tych zdań czy wersów, wiele wyrażen i tematów obecnych w egotykach można odnaleźć jako wpisane (czy też przepisane) w jego wypowiedziach zaliczanych do prozy (przede wszystkim chodzi o *Niespokojnych* i *Piotrusia*).

Wymaga również podkreślenia to, że należy oddzielić egotyki jako ogólną, choć okazjonalną, nazwę przeznaczoną dla krótkich form literackich Lipskiego (które po wojnie przedstawiał różnym osobom i instytucjom jako „próbki” swojej twórczości)⁴⁹¹, od osobnego

⁴⁹⁰ „Cykl egotyków – jak zauważa Robert Mielhowski – wyznacza odrębny [...], najzupełniej osobny nurt pisarstwa Leo Lipskiego. Nurt, który obumarł w załazku i nie znalazł systematycznej kontynuacji. Wchodzące w jego skład teksty ukazywały się drukiem pomiędzy 1935 (ogłaszane na łamach „Naszego Wyrazu”, redagowanego przez M. Chmielowca) a 2001 rokiem, kiedy to, już po śmierci pisarza, ostatni z nich podała do druku na łamy paryskiej „Kultury” prof. Łucja Gliksman. Można powiedzieć, że ów cykl – a taką na wstępie proponuję kwalifikację genologiczną – ukazywał się w czterech rzutach: a) przed wojną (pięć egotyków: *Pociąg*, *Mus*, *W nocy*, *Nieuchronna poza*, *Ja na prowincji*), b) w 1959 roku – w przekładzie Edwarda J. Cukiermana na język niemiecki – w szwajcarskim czasopiśmie „Hortulus” (pięć egotyków: *Epoka*, *Władza i śmierć*, *Jeden ruch*, *Kobiety*, *Ja*), c) w izraelskich „Nowinach-Kurierze” (dwa teksty na marginesie krótkiego szkicu-wywiadu o Lipskim) oraz d) po śmierci ich autora w roku 1997 – w izraelskim almanachu „Kontury” (*Inny skrawek nocy*) i wspomnianej „Kulturze” (*O szczurach*). Całość dopełnia trzynaście egotyków opublikowanych dopiero w książce Leo Lipskiego (*Paryż ze złota*), gromadzącej teksty niepublikowane i rozproszone”. R. Mielhowski, dz. cyt., s. 12.

⁴⁹¹ Przykładowy fragment listu Lipskiego do Michała Chmielowca, w którym pojawia się owa nazwa (list bez daty, przedstawiamy transkrypcję archiwalnego egzemplarza, ortografia i interpunkcja oryginalna): „[...]Istnieje tu niejaki p. Anatol Stern, o którego powieści /”Namienny Pielgrzym”/ powiedział kiedyś Irzykowski, że jest znakomita. Otóż temu panu podobały się te egotyki które nie podobały się Panu, z czego nic nie wynika.

cyklu objętego nazwą *Egotyki*, a opublikowanego jeszcze przed wojną w 1935 roku w „Naszym Wyrazie”⁴⁹² (cykl ten składał się z pięciu mikro-utworów: *Pociąg*, *Mus*, *W nocy*, *Nieruchoma poza*, *Ja na prowincji* – do których zresztą też jeszcze nawiążemy). Będziemy posługiwać się zatem odmiennymi formami zapisu – zapis antykwą będzie dotyczyć powojennych utworów, zaś zapis kursywą będzie odnosić się bezpośrednio do przedwojennej publikacji.

Wspomniany kilkakrotnie już tom zbierający teksty rozproszone, zatytułowany *Paryż ze złota*⁴⁹³ jest ważną pozycją w przypadku namysłu nad twórczością Lipskiego z tego względu, że zostały w nim zebrane teksty, które wcześniej były publikowane w różnych polskich czasopismach przedwojennych, a także, już po zakończeniu wojny, w zagranicznych (między innymi czasopisma izraelskie i szwajcarskie). W tomie przedstawione są także teksty, które nie były wcześniej publikowane, luźne zapiski, adnotacje, noty, rejestry – często zawierające motywy autotematyczne, co jest szczególnie ważne dla naszego namysłu.

Podobnie ma się rzecz, z egotykami – we wspomnianym tomie zostały zawarte wszystkie z napisanych przez Lipskiego egotyków, dzięki tej publikacji mamy więc pełen wgląd w tę część dzieła autora *Niespokojnych* (oczywiście część pism Lipskiego znajdujących się w Archiwum Emigracji w Toruniu obejmuje karencja, wedle życzenia Łucji Gliksman, opiekunki i partnerki Lipskiego, do roku 2025⁴⁹⁴). Warto zwrócić na obecną w tomie edycję owych poetyckich form – w większości są podane w dwóch wersjach graficznego uporządkowania – jako tekst jednolity i tekst z podziałem na wersy (szczególnie jest to istotne

/absolutnie/. Co jest ważniejsze powiedział, że by to trzeba koniecznie przetłumaczyć na francuzki, i posłać do „L’epoque” albo gdzieindziej”. Archiwum Emigracji wToruniu.

⁴⁹² L. Lipschütz, *Egotyki*, „Nasz Wyraz” 1935 nr 1, s. 9.

⁴⁹³ L. Lipski, *Paryż ze złota*, oprac. H. Gosk, Izabelin 2002. Wydany w 2002 roku niewielki tom, zredagowany przez Hannę Gosk, podzielony jest na części – kolejno: tytułowy *Paryż ze złota* (to tekst-wspomnienie powstały jako swego rodzaju pamięciowy odpis pobytu w Paryżu w 1975 roku); druga część to *Egotyki* (w tym wypadku kursywa dotyczy części *Paryża ze złota*), która zawiera dwadzieścia *quasi*-poetyckich form, o których mowa powyżej; trzecia z kolei część to *Fragmenty prozy*, zawiera ona, na co wskazuje tytuł, krótkie formy podobne opowiadaniom i notatki, także autotematyczne; kolejna część to *Warianty prozatorskie. Juwenilia* – ta część zbiera utwory wczesne i krótkie szkicowe formy; ostatnia część wyboru nosi tytuł *Listy* i zawiera w większości wyjątki z korespondencji Lipskiego.

⁴⁹⁴ Jak informuje zarząd instytucji: „Archiwum zawiera obszerną korespondencję z pisarzami, w tym z Józefem i Marią Czapskimi, Józefem Wittlinem, Jarosławem Iwaszkiewiczem, Marią Dąbrowską; korespondencję z przyjaciółmi, m.in. Stanisławem Frenklem, Jerzym Berentem i przede wszystkim z Janem Holcmanem; korespondencję z rodziną, w tym bratem Stanisławem poległym pod Monte Cassino, tłumaczami - tu listy np. Allana Kosko, wydawcami i redaktorami czasopism emigracyjnych, m.in.: Jerzym Giedroyciem i Michałem Chmielowcem. Archiwum zawiera poza tym rękopisy i maszynopisy tekstów literackich, wycinki prasowe, książki własne i dedykowane, czasopisma, fotografie i pamiątki. Dar Łucji Gliksman. Archiwum będzie niedostępne - decyzją ofiarodawcy - do 2025 r.” Nota znajdująca się na stronie internetowej Archiwum. dostęp 28.03.2017 [online] https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/Osoby.htm#r32.

przy tych utworach, o których wiemy, że rozbicie na wersy może pochodzić od samego autora⁴⁹⁵).

Należałoby również poczynić uwagę do aprobowanego przez wspomnianego już Roberta Mielhorskiego, a także przez Hannę Gosk terminowania owej grupy utworów zwanych egotykami – a mianowicie obydwójce używają sformułowania „cykl”. Istotne jest jednak to, że nazwa ta musi być pojmowana jako ogólna, czy też pogładowa. Bowiem nie jest to *stricte* cykl literacki, skomponowany jako komplementarna całość. Niemniej można, jak się wydaje, podzielić egotyki na trzy grupy. Zasadą podziału byłaby ujęta jak najszerzej tematyczna klasyfikacja. Pierwsza grupa – kolejność oczywiście nie gra roli – skupiałaby te, które przedstawiają aksjologiczne czy też etyczne sytuowanie podmiotu wypowiadającego się, ewentualnie bohaterów występujących w nich. Najczęściej w tym wypadku sytuowanie owo oparte jest na negacji – świat jest definitywnie źle urządzony, niemoralny, zły (kolejno do tej grupy należałaby: *Kurewsta ludzkie*, ***[„Moje stanowisko?”], *Gwiazdy kapali*, ***[„Zdradzamy tych, którzy nas kochają”], ***[„Istnieć jak upiór...”], *Narysować kotka*, *Epoka*, *O szczurach*, *Ja*). Drugą stanowiłyby fragmentaryczne opisy, rejestry czy odpryski ulotnych doświadczeń (***[„O dziesiątej...”], *Zabitym*, ***[„Kot rudy...”], *Kobiety*). Na grupę trzecią składałaby się te, które tematyzują doświadczenia graniczne (*Inny skrawek nocy*, *Joga*, *Nowe egotyki*, ***[„To nie będzie samobójstwo”], ***[„Istnieć jak upiór...”], *Władza i śmierć*, *Jeden ruch*). Oczywiście podział ten jest raczej propozycyjalny, właściwie można rzec, że jest dyskusyjny. A to ze względu na szczególny charakter samej twórczości Lipskiego, a także na wyjątkowość tych konkretnych tekstów. I można powiedzieć równie zasadnie, że wszystkie z nich traktują o aksjologicznych wymiarach podmiotu i świata, wszystkie są fragmentarycznymi odpisami doświadczeń, w większości też są one liminalne i graniczne. Wziąwszy pod uwagę tematyzowane problemy, motywy i doświadczenia zawarte w egotykach, a także spoglądając na ową grupę utworów pod kątem formy – strzępiastej, fragmentarycznej, odpryskowej – dostrzegamy łączność między nimi, wszystkie te teksty wiążą się na różne sposoby, co postaramy się pokazać, ale podkreślimy raz jeszcze, nie były

⁴⁹⁵ Tu istotna uwaga redaktorki *Paryża ze złota*: „[...] Publikując niedatowane utwory Lipskiego z pogranicza poezji i prozy, zwane przezeń egotykami, zachowałam wszystkie wyróżniki graficzny wprowadzone przez autora. Tam, gdzie przepisujący tekst na maszynie – Lipski często nie był w stanie robić tego sam – stosowali zapis ciągły, bez podziału na wersy, nierzadko bez zachowania zasad interpunkcji i ortografii, podawałam dwie wersje graficzne: maszynopisową – ciągłą i potencjalnie możliwą – rozbiciem na wersy. Przedwojenne egotyki drukowane były w «Naszym Wyrazie» (1935, nr 1) w sposób ciągły, jak proza poetycka. W późniejszym okresie pisarz akceptował rozbicie na wersy tekstów wchodzących do tego cyklu, o czym świadczy niemieckie tłumaczenie kilku utworów dokonane przez Edwarda J. Cukierniana dla szwajcarskiego czasopisma «Hortulus» (1959, nr 37) oraz publikacja dwóch z nich w telawiwskich «Nowinach-Kurierze» z 10 stycznia 1964 roku” [Pzz 2002, 196].

myślane przez Lipskiego jako autorski cykl. To uwaga poboczna, choć nie pozostająca przecież bez wpływu na rozumienie i interpretację tej osobliwej części twórczości Lipskiego. Stanowi ona bowiem istotne świadectwo dla próby opisu procesu twórczego, kieruje spojrzenie na samego autora, będąc szczególną głosą, śladem jego zainteresowań i koncepcji – egotyki odsłaniają wewnętrzne związki i obsesje tematyczno-figuralne w jego twórczości i z tych względów zasługują na uwagę.

Wobec powyższego w pełni zgadzamy się z opinią Roberta Mielhorskiego, jeśli idzie o obecność w egotykach niemalże wszystkich cech konstytutywnych dla twórczości autora *Piotrusia*⁴⁹⁶. Nim przejdziemy do bezpośredniego kontaktu z egotykami, warto przywołać konstatację wspomnianego tu badacza co do cech swoistych egotyków, a co jednocześnie stanowi względną charakterystykę pisarskiej *τέχνη* (*téchnē*) Lipskiego w ogóle. Badacz wyróżnia:

[...] skłonność do fragmentaryzacji, segmentyzacji zapisu, „skondensowana”, „gęsta” obrazowość (poprzez natłok lub tylko nagromadzenie środków obrazotwórczych), zatrzymanie referencji podmiotowej na granicy liryzmu i naturalistyczności. Jest to podróż Lipskiego w stronę poezji rozumianej nie tyle jako wyeksponowana liryczność, bo jest to niezgodne z samą intencją autora, ile raczej jako inny niż w prozie (specyficzny dla poezji) stosunek do: 1) słowa poszczególnego, 2) eliptycznego powiadomienia (redukcja, powstrzymanie się od mówienia), 3) frazy zatrzymującej na sobie uwagę czytelnika (nieprzezroczystej) w inny sposób niż w narracji prozatorskiej, w wypowiedzi sfabularyzowanej. Wydaje się (zgodnie z sugestiami krytyki), że egotyki to rzecz zatrzymana pomiędzy prozą i poezją: to proza zyskująca atrybuty poezji i poezja nierezygnująca do końca z pożytków i szczególnych dobrodziejstw prozy. Całość jednak – takie jest moje stanowisko – zmierza dyskretnie w stronę liryki; poezja więc jest tu założonym ostatecznym punktem dojścia. Zatem Lipski traktowany być może jako poeta ze względu na sposób pojmowania słowa i swoistą filozofię języka. Języka – jak zaakcentowałem – nieprzezroczystego, bogatego w szereg metod artystycznego kształtowania i wzbogacania wypowiedzi.⁴⁹⁷

W powyższych uwagach, jak już powiedzieliśmy, mamy do czynienia z tym, co jest podstawowe dla ogólnej poetyki dzieła Lipskiego. Wyłania się z tego, co dla nas szczególnie ważne, możliwość wskazania w pisarstwie Leo Lipskiego osobliwego wariantu relacji świadomość-dzieło (również relacji podmiot-język, obecność-tekst). Mamy tu na myśli otwarcie bardziej poetologicznej perspektywy, jakby powiedział Ryszard Nycz, która „[...] w centrum uwagi stawia jedyną bezspornie zaświadczoną przez dzieło empiryczną osobę: osobę

⁴⁹⁶ Por. R. Mielhorski, dz. cyt., s. 13.

⁴⁹⁷ Tamże.

twórcy oraz pojmowany przez nią związek między nią a konstelacją ról autorsko-nadawczo-literackich, jakie wypełnia, wstępując na scenę pisania”⁴⁹⁸.

Egotyki w tej perspektywie jawią się bowiem jako „jaskrawe”, egzemplaryczne punkty egzystencjalno-tekstualnej transgresji, do jakiej dochodzi w pisaniu Lipskiego – chodzi tu o wkraczanie tego, co należy do porządku egzystencji, w to, co przynależy zasadzie tekstu, i oczywiście odwrotnie – to, co tekstowe, wkracza i partycypuje w tym, co egzystencjalne⁴⁹⁹. Egotyki obrazują te spięcia w skali mikro – stanowiące mikro-chiaźmy tekstu i egzystencji, mikro-scysje, mikro-symetrie i mikro-antysymetrie tego, co pisane i tego, co cielesne. Zbliżają się poniekąd do tego, co Andrzej Skrendo określa tekstową realizacją poetyki transgresji, czyli takim, pojetycznym z gruntu, ujęciem jakiegoś konkretnego tekstu, które pozwala w jego charakterystyce, a przede wszystkim w lekturze, traktować go i rozumieć nie w terminach zapisu czy opisu transgresji, ale jako samego aktu owej transgresji. Innymi słowy, takie teksty nie tyle opisują egzystencję przekraczającą tekstowe bariery, ile są samym aktem owego przekroczenia⁵⁰⁰.

Oczywiście kwestia, którą określiliśmy za autorem rozprawy *Tadeusz Różewicz i granice literatury* jako realizację poetyki transgresji, nie jest od razu uchwytana w lekturze partykularnej, choć w każdym z egotyków partykularnie się przejawia. Należy jednak najpierw skonstruować swego rodzaju kontekst wydobywający. Posłużą nam do tego interpretacje wybranych egotyków oraz wskazanie wielopoziomowych wiązań obecnych nie tylko w obrębie samych egotyków, ale także w pozostałej twórczości – przede wszystkim zwrócimy uwagę na swoistą dyfuzję zachodzącą w tekstach Lipskiego, osobiwą i znaczącą cyrkulację sensów i obrazów, a także na wpisaną niejako w nią *ad hoc* korelacyjną konsekwencję egzystencjalno-tekstową. Niezwykle istotna jest, wskazana wyżej, immanentna międzytekstowość, która w intra-tekstualnym splataniu i rozplatanu, w wewnętrznej grze zbliżeń i oddaleń, powtórzeń i różnic wyzwała przestrzeń, w której możemy dostrzec, analogicznie jak u Aleksandra Wata, przejawy tego, co niesygnifikatywne. Mamy tu na myśli

⁴⁹⁸ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 58.

⁴⁹⁹ Por. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002, s. 16-17.

⁵⁰⁰ Jak konstatuje Andrzej Skrendo: „[...] poetyka transgresji rodzi się w momencie, gdy uświadamiamy sobie, że transgresja pozostaje na usługach zakazu, który przekracza, że granica i że tekst literacki nie jest zapisem aktu transgresji, lecz samym tym aktem. Moim pierwszym celem jest ukazać owo przejście od poetologii transgresyjnej do poetyki transgresji, od tekstu rozumianego jako zapis przekroczenia do tekstu pojmowanego jako akt przekroczenia”. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002, s. 17.

ślady cielesnych rozdarć i wtargnięć nierozumu⁵⁰¹, niewyraźne gesty strauumatyzowanej somy, dla których zwykły znak nie jest żadnym poręczycielem.

Oto treść utworu noszącego tytuł *Joga*:

Los rzecze:

Będziesz chodził ulicami i nie znajdzie się nikt, kto by cię zaczepił.

Będziesz zaglądał przez okna i widział kobiety ubierające się i rozbierające przed lustrem, rozmieszczają zapach wody kwiatowej w oczekiwaniu mężczyzny.

Pustka będzie krążyła nad twoją głową, jak dziki ptak, jak wiatr, jak burza. Potem, zmęczony, będziesz się przysłuchiwał krokom szemrzącym na ulicy, oglądał życie przebiegające, zwrócony twarzą do przeszłego czasu.

Będziesz przyjmował ofiary od tych, którzy nie wiedzą, że dają, i grzał się w prostej życzliwości obcych.

Będziesz słuchał tykania zegara, lizał poręczę, mówił do siebie, naśladować obcy głos: nie trzeba, nie.

Będziesz zmęczony jak roślina, która usycha.

W końcu cofniesz się w głąb samego siebie, zostawiając fasadę mówiącą, śmiejącą się.

Wtedy wejdą zwierzęta do twego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi.

Tak brzmi.

JOGA SAMOTNOŚCI;

[Pzz 2002, 48]

Dominantą koordynującą utwór jest swego rodzaju wariacja apostroficzna. Paremiczny *incipit* „Los rzecze: [...]” otwiera serię zwrotów skierowanych do bliżej nieokreślonej osoby. Personifikowany los wypowiada swego rodzaju negatywne proroctwo odejmowania – ten, do którego kierowane są słowa, jest skazany na graniczną samotność. Rzecz zapowiedziana

⁵⁰¹ Por. R. Nycz, 323.

będzie miała przebieg stopniowy. Kolejno będą odejmowane adresatowi możliwości życia: bliskość innych, relacje, zdolność komunikacji, udział w zewnętrżności, aż do zupełnego znieruchomienia: „[...] Wtedy wejdą zwierzęta do twojego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi. / Tak brzmi / JOGA SAMOTNOŚCI [Pzz 2002, 48]. Idiomatyczna formuła kończąca powyższy egoty, owa wyróżniona z majską „JOGA SAMOTNOŚCI”, zyskuje status figury opisującej wsobną, nieprzekraczalną samotność. Odarcie z języka i odarcie z innego. Najprostsza definicja jogi jako swoistej praktyki świadomości brzmi: „[...] Joga to *kajwalja*, czyli najwyższy stan, w którym się jest jednym bez-wtorego”⁵⁰². Mircea Eliade w swojej monumentalnej pracy *Joga. Nieśmiertelność i wolność* podkreśla istotę jogi, jako swoistej techniki autonomii *subiectum*. W utworze Lipskiego następuje jednak figuralne odwrócenie znaczenia owej techniki autonomii – staje się ona samą biernością w przechwyceniu podmiotu przez to, co wobec niego niezależne, zewnętrzne, losowe. Co więcej staje się „JOGA SAMOTNOŚCI” figurą skrajnego opuszczenia, zapadnięcia się w immanencję, wstrzymania wszelkiej komunikatywności – podmiot staje obiektem, oderwany od *vis vitalis*, jego udziałem pozostanie objawienie znieruchomienia, obnażona ze struktur rozumienia bytowość, naga *oṽśia (ousia)*. Życie pozbawione swej atrybucji, odarte z witalności zostaje przechwycone przez zewnętrzne, zrównane z nim w planie jakości, wartości i atrybucji. U Lipskiego ma to ze wszech miar kurs negatywny, w odróżnieniu od afirmującej techniki stawania się niepodległym, własnym, zjednoczonym w technikach klasycznej jogi⁵⁰³.

Opisane wyżej przechwycenie i kollaps zostają w istocie zapowiedziane już wcześniej: „[...] W końcu cofniesz się w głąb samego siebie, zostawiając fasadę mówiącą, śmiejącą się” [Pzz 2002, 48]. Fasada, która mówi i śmieje się, przywodzi na myśl maskę. Ale otwarte usta fasady-maski (mówiące, śmiejące się, nieustannie wykrzywione w fałszywej mimice) są zaprzeczeniem aktu komunikacji, one nie komunikują, nie są częścią dialogu, pozostają wyłącznie w obrębie konwencji wyzbytej życia, w raz ustalonym grymasie nieszczęścia czy panicznego śmiechu. Należy jednak zwrócić uwagę, że ten, który mówił i śmiał się, wreszcie cofnie się w głąb siebie, zostawiając po sobie nieruchomą pustą, opróżnioną formę. Zatem mówiące usta maski wcale nie mówią, z jej śmiejących się ust nie dobywa się ani chichot, ani

⁵⁰² R. S. Mishra, *Podstawy jogi królewskiej*, oprac. M. Uroczyński, Sosnowiec 1995, s. 46.

⁵⁰³ Eliade pisze: „[...] Jogin, w nieruchomej pozycji, rytmizując oddech, skupiwszy wzrok i uwagę na jednym punkcie, wykracza doświadczalnie poza sposób bytowania profana. Staje się autonomiczny względem kosmosu; zewnętrzne naciski już go nie niepokoją (istotnie, skoro wykroczył poza pary przeciwieństw, jest niewrażliwy tak na zimno, jak i na gorąco, na światło czy też ciemność); aktywność zmysłowa nie kieruje go już na zewnątrz, ku przedmiotom zmysłów; strumień psychomentalny nie jest już zakłócany ani skierowywany przez dystrakcje, automatyzm i pamięć: osiągnął «koncentrację», «jednolitość». M. Eliade, *Joga. Nieśmiertelność i wolność*, przeł. B. Baranowski, Warszawa 1984, s. 81.

też żaden najmniejszy wyraz radości. Mówiąca, śmiejąca się fasada-maską jest zaprzeczeniem iluminacji twarzy oraz zaprzeczeniem udziału w wydarzeniu mowy. Jednak figura fasady nie może zostać, ot tak po prostu, włączona w założoną na końcu utworu projekcję kollapsu. Pozostająca po cofnięciu się podmiotu fasada zakłada przecież mimo wszystko swój zewnętrzny przejaw – ona jest tym, co pozostanie. Będzie też zarazem śladem obecności – obecności wycofanej. Mówiąc precyzyjniej: fasada-maską, pozostając na zewnątrz, przynależąc do zewnętrżności, będzie świadczyć o tym, do którego należała, który ją zostawił, opuścił. Natomiast jej puste wnętrze, negatyw powierzchni, będzie wskazywać miejsce po wycofanym podmiocie – niemożliwe do wypełnienia miejsce po mówiącej niegdyś twarzy – ślad nieredukowalny i nieprzekładalny. Między tym, co uczestniczy w zewnątrz, czyli ową pozostawioną fasadą, a skulonym teraz, skurczonym, zapadłym się wnętrzem podmiotu ziele znacząca przepaść. Nie możemy więc negacji oddać ostatniego słowa – ono należy raczej do znaczącego poróżnienia. Ani obecność, ani nieobecność, nie jest tutaj sensem ostatnim. Należałoby raczej wskazać na osobliwość tego, co znajduje się pomiędzy nimi.

Spójrzmy na zapis pozbawiony tytułu, w którym pojawia się ta sama figura wycofania, ale zyskuje ona w następującym wypadku odmienny od przedstawionego kurs:

Moje stanowisko? Ignorować świat ludzi. To jest odwieczne i znane i ja wiem o tym. To jest przestarzałe, niemodne, niedopuszczalne. Wiem, że tak mówią.

Nie należeć do tych ani nie należeć do tamtych. Nie należeć od nikogo?

Cofam się w głąb samego siebie, pozostawiając fasadę, która się śmieje i mówi; ale mnie tam nie ma. Z obrzydzenia. Świat śmierdzi.

[Pzz 2002, 47]

W *Jodze* mieliśmy do czynienia z apostroficzną kompozycją, w której, wedle nadrzędnej alegoryzującej figuracji, głos-los zwracał się do adresata. W cytowanym powyżej egotyku, nieposiadającym tytułu, gramatyczny podmiot jest jedynym bohaterem – mówi w swoim imieniu. Wycofanie się, faktycznie o wiele mniej dramatyczne, staje się dobrowolnym udziałem bezpośrednio wypowiadającego kwestię. W tym wypadku związany zostaje ten ruch z niezgodą na moralnie wyczerpany świat. Wprost jednak zostaje wyrażona nieobecność – za fasadą nie ma podmiotu. Wolicjonalne cofnięcie się w głąb samego siebie i jednocześnie stwierdzenie własnej w tym wnętrzu nieobecności stanowi tyleż osobliwy, ileż problematyczny przypis do zaproponowanej przez nas interpretacji *Jogi*. Fasada w tym

wypadku świadczy wprost o nieobecności. Potwierdza to konstatacja: „[...] ale mnie tam nie ma”. Sposób, w jaki zostało to sformułowane, budzi jednak pewne wątpliwości; moglibyśmy zapytać: skoro „tam” nie podmiotu, to może jest gdzie indziej? W jednym z istotniejszych fragmentów *Piotrusia* narrator-bohater wypowiada następującą kwestię: „Jestem nieobecny tam, gdzie chciałbym być najbardziej” [P 2015, 213]. Nie jest to również radykalne stwierdzenie nieobecności – to obecność niepełna, ontologicznie osłabiona, w innym miejscu, lecz mimo wszystko pozostaje obecnością.

Robert Mielhorski dostrzega w powtarzającym się motywie fasady szczególną grę, jaka toczy się między podmiotem i światem, zdaje się, że możemy także dodać, że gra ta toczy także w planie autor-tekst. „Pojęcia «maski» i «gry» (w języku Lipskiego «fasady») – jak pisze Mielhorski – ukazują i obrazują wyjątkowo przejrzyste relacje pomiędzy podmiotem i światem. Bohater w ten sposób kryje się przed rzeczywistością i chroni własną bezbronność oraz nadwrażliwość. Co, dodajmy, równocześnie prowadzi do świadomości braku ściślejszych związków pomiędzy protagonistą a otaczającą go agresywną współczesnością”⁵⁰⁴. O ile rzeczywiście możemy tę wskazaną przez bydgoskiego badacza grę uznać za wyraźnie sytuującą podmiot i świat po przeciwnych stronach barykady, o tyle jeśli przełożymy ową grę na relację podmiotu i tekstu, czy też jak to określiliśmy wcześniej autor-tekst, podział nie jest tak prosty i wyraźny. Szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę nawracanie tego motywu. Jak choćby w *Piotrusiu*, gdzie bohater-narrator w jednym z autotematycznych fragmentów wypowiada następującą kwestię: „[...] Gwałtowna atrofia: kurczę się, zostaje ze mnie tylko fasada, która mówi, śmieje się. I na wydmach piasku czesze wiatr suche krzewy” [P 2015, 213], albo też ostatni ustęp *Piotrusia* (fragment 8 drugiej części), który brzmi:

[...]

Już wiedziałem. Czy warto ryzykować życie dla wielu lat konania? Znałem to już. „On nic nie słyszy, biedny. On nie rozumie, co się do niego mówi. On jest nieprzytomny” – mówiła Anka, Lotka. A ja wszystko słyszałem i rozumiałem doskonale. To będzie gorsze. Konanie, w milczeniu, przez lata. Zamurowany w własnym ciele (jak mniszki zamurowywano).

I wtedy wejdą zwierzęta do twojego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi. [P 2015, 256]

⁵⁰⁴ R. Mielhorski, dz. cyt., s. 21.

Piotrusiowi oczywiście poświęcimy osobny opis, jednakże ta cytacja jest niezbędna do podkreślenia swoistej techniki pisarskiej Lipskiego, która, jak to już zostało powiedziane, opierała się na przenikaniu w pisanych przez niego tekstach motywów, tropów czy całych sekwencji. Warte podkreślenia jest także to, że zakończenie *Piotrusia* bezpośrednio łączy się z cytowanym wcześniej fragmentem listu Lipskiego do Chmielowca, w którym Lipski referował swoje położenie i widoki na przyszłość (dla przypomnienia: „[...] Grozi mi pozatem zamurowanie we własnym ciele. Wobec tego stan w którym Nusia mówiła: – On nie widzi – a ja widziałem, anka mówiła: – On nie słyszy – a ja słyszałem, Inka mówiła: – On nie rozumie co się do niego mówi, a ja rozumiałem – tylko nie mogłem [tekst skreślony] mówić [...] Zamurowanie we własnym ciele, tak jak zakonnicie zamurowywano. Nie będę mógł rzadnym mięśnieniem ruszyć”⁵⁰⁵).

Jak więc widać autor *Powrotu* słowa, frazy, zdania, a nawet całe fragmenty powtarzał wprost, przepisywał, umieszczał w innych konfiguracjach. Ta migracja, swoista bilokacja sensów, dotyczyła także tej części pisarstwa, która bezpośrednio nie jest zaliczana do twórczości artystycznej. Nie pozostaje to bez wpływu na koncepcję tekstu, dokonuje także zmian w obrębie relacji jaka zachodzi między tekstem a jego twórcą, podmiotem, narratorem, a mówiąc wprost: zaświadczoną przez tekst osobą. Poetologiczna perspektywa, o której wspominaliśmy wyżej, przechodzi teraz z poziomu teoretycznej konstatacji na poziom praktyczny tekstowej realizacji⁵⁰⁶.

Przyjrzyjmy się jeszcze innym znaczącym przykładom powtórzeń, owej osobliwej cyrkulacji i przenikaniu się sensów. I tu znów zapis pozbawiony tytułu, którego *incipit* brzmi: „Zdradzamy tych, którzy kochają[...]”. Egotyk ten kończy następujący passus: „[...] Auta. Auta chcą mnie koniecznie przejechać. Pędzą na mnie jak byki, ocierają błotniki-rogi o moje

⁵⁰⁵ Archiwum Emigracji w Toruniu.

⁵⁰⁶ Przypomnijmy w skrócie uwagi jakie poczynił Ryszard Nycz przy okazji opisu sylleptycznego modelu „ja”: „[...] Po pierwsze, zmienia się w tym wariacie relacja między «ja» empirycznym a «ja» tekstowym. Podmiot nie istnieje tu najpierw «w sobie» by następnie eksterioryzować –wyrażać lub nie móc wyrazić – siebie w mowie, w języku innego. Chodzi bowiem o to (skrajnie rzecz formułując), że poza ową relacją do Innego prawdziwe pojęcie podmiotu staje się trudne do zaakceptowania [...]. Po wtóre, zmienia się charakter stosunku podmiotu do tekstu. [...] W miejsce relacji sprawczej, jednokierunkowej, przyczynowej, mamy do czynienia z interferencją czy sprzężeniem zwrotnym; słowo literackie traci tu swą autonomię lub raczej wyizolowanie, [zostaje – P. P.] potraktowane – to uwaga Gombrowicza — jako «narzędzie naszego stawania się w świecie, coś ściśle zespolonego z życiem i innymi ludźmi». Po trzecie, zmienia się też typ podmiotowej tożsamości. Dawniejszy, z założenia hierarchiczny i wertykalny, oparty na opozycji powierzchni i głębi, wyparty zostaje przez model horyzontalny, interakcyjny i interferencyjny, w którym «ja» rzeczywiste i «ja» literackie wzajemnie na siebie oddziałują i wymieniają się własnościami; w którym podmiot przystaje na własną fragmentaryczność [...]”. R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: Tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historyczno literackie*, Wrocław 2002, s. 110.

spodnie, gdy wymykam im się w ostatniej chwili, gestem toreadora” [Pzz 2002, 52]. Zaś utwór noszący tytuł *Nowe egotyki* w całości brzmi:

Samochody chcą mnie koniecznie przejechać. Wyślizguję im się w ostatniej chwili,
gestem toreadora; gdy ocierają się o mnie błotnikami.

Jesień.

Ludzie odpadają ode mnie, jak liście z więdniętego drzewa.
Samotność krąży nade mną; jak ptak, jak wiatr, jak burza.

Lato.

Słońce krąży coraz wyżej w miarę wznoszenia się lata. Ja podlewam kwiaty w
ogródku i przysmykam

[Pzz 2002, 52]

Motyw „gestu torreadora” [Pzz 2002, 52-53] – swoistego wywinięcia się śmierci pojawia się również w *Niespokojnych*, gdzie w rozdziale *Ewa i księżyc* tytułowa bohaterka wskazanej części, a także druga obok Emila główna postać-figura (do tego sformułowania wracamy w dalszej części) całej powieści, uchyla się przed samochodami: „[...] Przeszła na drugą stronę jezdni, samochody krzyczały z nią, wyślizgiwała się im w ostatniej chwili gestem matadora; tańczyła pomiędzy samochodami” [P 2015, 143].

Opisy te ewokują z jednej strony poczucie zagrożenia, nagle możliwego w całej śmiertelnej powadze, z drugiej zaś ukazują swego rodzaju balans, niepoważną grę na granicy tego, co oznacza życie i tego, co oferuje śmierć. Mimo tego, że figura ta – matador czy też torreador w geście uchylenia przed śmiercią – nie jest szczególnie forsowana przez Lipskiego, a mamy tu na myśli fakt, że pojawia się ona jako swego rodzaju przypis i efekt do głównej linii znaczącej, nie możemy jednak pozostawić jej bez pewnego wiązania i odniesienia. Gest torreadora czy matadora niesie w sobie potencjał gry, jest częścią przedstawienia, a jednak przynależy do sfery granicznej. Gest ten jest nieuchronny, musi nastąpić, aby właśnie uchronić tego, który go wykonuje. Figurę tę, jak się wydaje, można związać z samym pisaniem Lipskiego, które, tak jak gest torreadora, jest nieuchronne, nieredukowalne i nieprzechodnie, w tym sensie, że musi ono nastąpić. Mówiąc wprost: Lipski musiał pisać, co

wcale nie wiąże się z tym, że musiał pisać dużo i często. Gest torreadora nie może być przewidywalny, musi następować rzadko, we właściwej chwili, jest swoistą, powtarzalną techniką i metodą, osobliwą w swej funkcji, specjalną *τέχνη* (*téchnē*) warunkującą zawsze kontynuację gry. Należy jednak podkreślić, że nad ową rozgrywką swoją czułość roztoczyła śmierć. Podobnie pisanie – czym jest „[...] wszystko to, co rozgrywa się w dziedzinie pisania...”, dopytuje samego siebie Michel Leiris, „[...] jeżeli w tym, że pisze się dzieło, nie ma niczego, co byłoby odpowiednikiem [...] tego, czym jest dla torera ostry róg byka, ten róg, który jedynie – dzięki cielesnej groźbie, jaką skrywa – nadaje ludzką rzeczywistość sztuce torera, sprawia, że jest ona czymś innym niż próżne wdzięki baletnicy?”⁵⁰⁷. To oczywiście fragment pierwszej części słynnej rozprawy – tego rodzaju kwalifikację nadał sam autor – Michela Leirisa, noszącej tytuł *Literatura a tauromachia*. Wydaje się istotne w naszych rozważaniach wprowadzenie i dołączenie szerszego kontekstu owego projektu pisania-granicy, którego autorem jest francuski pisarz. Przede wszystkim z tego powodu, że jest on bliski pisarskim realizacjom Lipskiego i to nie tylko w tym, że posłużyli się oni podobnymi figurami. Chcielibyśmy teraz pogłębić nieco namysł nad problemem „książki, która byłaby czynem”, który został zarysowany we wstępie naszej pracy. W drugiej części, dopisanej niejako po latach do wspomnianej rozprawy, autor *Wieku męskiego* określa nieco precyzyjniej swój zamiar:

Stworzyć książkę, która byłaby czynem – taki był mniej więcej cel, który mi się objawił jako własny wtedy, kiedy pisałem *Wiek męski*. Czynem odnoszącym się do mnie samego, ponieważ – pisząc – miałem mocne postanowienie rozjaśnienia (przez samo sformułowanie) ciemnych jeszcze spraw, na które psychoanaliza, jakiej doświadczyłem jako pacjent, zwróciła moją uwagę, nie mogąc ich jednak w pełni wytłumaczyć. Czynem odnoszącym się do bliźnich, ponieważ było oczywiste, że – mimo moich retorycznych zastrzeżeń – po ogłoszeniu tej spowiedzi ludzie będą patrzyli na mnie inaczej niż poprzednio. Czynem wreszcie w palnie literackim, czynem, który polegał na wyłożeniu kart i odsłonięciu odwrotnej strony medalu, na ukazaniu – w całej ich nagości – spraw, które tworzyły kanwę mniej lub bardziej przesłoniętą celowo błyskotliwymi pozorami.⁵⁰⁸

Pisanie, prócz tego, że miało dokonać to, czego nie udało się psychoanalizie, której Michel Leiris poddał się we wcześniejszym okresie swego życia, miało także realizować się jako czyn na trzech poziomach, czy też w trzech wariantach: po pierwsze wobec piszącego, po

⁵⁰⁷M. Leiris, *Literatura a tauromachia*, w: Tenże, *Wiek męski wraz z rozprawą literatura a tauromachia*, przeł. T. i J. Błońscy, Warszawa 1972, s. 8.

⁵⁰⁸Tamże, s. 12.

drugie wobec innych, po trzecie wobec samego pisania. Innymi słowy, „[...] szło więc nie tyle o to, co przyjęto nazywać «literaturą zaangażowaną» – konstatuje w kwestii swego zamiaru Leiris – ile o literaturę, w którą starałem się całkowicie zaangażować samego siebie”⁵⁰⁹. Interesujący wydaje się ostatni, trzeci wariant – pisanie jako czyn w „[...] planie literackim”, moglibyśmy do tego dodać, w planie tekstu, mając na myśli Lipskiego (a także i Wata). Leiris wskazuje, że dochodziłoby tu do skutku odsłonięcie odwrotnej, niby wewnętrznej, niewidocznej wprost strony pisanego. Kanwa pisania, o której mówi Leiris, wydaje się być w tym wypadku jakąś wcześniej niewyrażoną, zatem do pewnego stopnia niepoznaną i zasłoniętą domeną istnienia, która determinowała i determinuje to, co można nazwać ogólnie potrzebą ekspresji, pragnieniem zmiany, które są tylko pewnym odkształconymi wersjami podstawowego pragnienia obecności: „[...] Odrzucić wszelkie zmyślenie i jako materiał przyjmować tylko fakty prawdziwe (nie zaś prawdopodobne, jak w klasycznej powieści), tylko te fakty i wszystkie te fakty”⁵¹⁰.

Takie pisanie związane z tym, co faktyczne – mimo tego, że chodzi o to, co faktyczne przede wszystkim dla tego, który pisze, tu nie należy mieć złudzeń – opierałoby się mimo wszystko na pewnym przesunięciu w obrębie relacji *res factae* i *res fictae*. Samo pisanie, będące w uproszczeniu językową koagulacją wrażeń, myśli, przeżyć, odmienia wprost ich charakter, przekształca je, fikcjonalizuje, a jednocześnie ustanawia ich pisany byt – są zatem fakty takimi, jakimi zostały napisane – oto wniosek, który można wysnuć z lekcji dwudziestowiecznego autobiografizmu⁵¹¹. Niemniej Leiris dokłada doń swoją cegiełkę. Zdaje się, że można rozumieć to jeszcze na sposób, w jaki przedstawia Odo Marquard przemianę pojęcia sztuki, która w obliczu pozbawionej faktycznej tkanki rzeczywistości staje się anty-fikcją, staje się faktyczną. Autor *Aesthetivi i anaesthetici* stawia następującą tezę: „Sztuka –

⁵⁰⁹ Tamże.

⁵¹⁰ Tamże.

⁵¹¹ „Nie można przecież u twórcy-pisarza wyróżnić jakiejś prawdy samej w sobie o życiu – pisze Georges Gusdorf – prawdy, która byłaby wcześniejsza od dzieła i miała w tym dziele znaleźć odbicie - bezpośrednio w autobiografii, mniej lub bardziej pośrednio w powieści czy poemacie. Obydwa porządki nie są jednak niezależne: „wielkie wydarzenia mojego życia to moje dzieła” — mówił Balzak. Także autobiografia jest dziełem, tzn. wydarzeniem w życiu, i wywiera na nie wpływ na zasadzie powracającej fali. Psychoanaliza i psychologia głębi przyzwyczały nas do idei, zawartej już w praktyce sakramentu spowiedzi, że uświadamiając sobie to, co było, zmieniamy to, co jest. W przypadku pisarza, jak zauważył Sainte-Beuve, „pisanie to wyzwolenie”. Człowiek, który zrobił rachunek sumienia, nie jest już tym, kim był przedtem. Autobiografia nie jest więc nigdy skończonym obrazem, ostatecznym określeniem życia osobowego: istota ludzka jest zawsze stawianiem się; wspomnienia i pamiętniki dążą do uchwycenia pewnej esencji ponad egzystencją i ukazując tę ostatnią, uczestniczą w jej tworzeniu. Dialogując z sobą samym, pisarz nie usiłuje powiedzieć ostatniego słowa, które zamknęłoby jego życie; usiłuje jedynie przybliżyć się do na zawsze ukrytego i nieuchwytnego sensu swego własnego losu”. G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii* przeł. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979 nr 1, s. 277.

gdy sama rzeczywistość staje się zespołem fikcji (*des Fiktiven*) – zmienia się ze swej strony w antyfikcję”⁵¹². Do kwestii tej jeszcze wrócimy. W tej chwili dodamy tylko, że nie chcemy rozpatrywać owych przemian negatywnie, szczególnie w obrębie pojęcia samej sztuki, a w naszym wypadku, uściślając, w obrębie pisanego gestu egzystencji, ma to zasadnicze znaczenie w próbie wyłonienia bardziej ogólnej koncepcji tekstu i relacji jako zachodzi między tekstem a ciałem, często stanowiącym ośnowę traumy.

Autor *Lustra tauromachii* ma więc na myśli taką literaturę, czy też takie pisanie, które mogłoby uzyskać walor i kwalifikację doświadczenia, a zarazem sam akt pisania ma dokonywać jego obróbki – podobnie jak zdarzenia traumatyczne podlega symbolicznemu obrobieniu w psychoanalizie, a tym samym staje się jawne i podlegające terapii. Zatem ścisła partycypacja tego wszystkiego, co składa się na „ja” w pisanym, a także maksymalny angaż pisanego w owym „ja” miały na celu przekształcenie świadomości, pozyskanie samowiedzy, ale co znamienne, także chodziło o przemianę relacji z bliskimi, wreszcie miały stanowić dokument owej metamorfozy ku prawdzie⁵¹³. „[...] Słowem, szło o zaprzeczenie powieści”⁵¹⁴ – stwierdzi ostatecznie Leiris. Interesujące, jeśli nie symptomatyczne nawet, jest to, że to swoje działanie anty-powieściowe, a w konsekwencji anty-literackie, jak możemy mniemać, Leiris określi językiem w pełni figuralnym, poddanym rygorowi figury, a zatem, ściśle rzecz biorąc, literackim:

Ja jednak marzyłem, aby wziąć na swój rachunek – o ile to tylko możliwe – projekt, którym natchnął Baudelaire’a fragment *Marginaliów* Edgara Poe: obnażyć swoje serce, napisać o sobie książkę, gdzie troska o szczerość byłaby posunięta tak daleko, że – pod zdaniami autora – „papier marszczyłby się i zapalał za każdym dotknięciem pióra z ognia”.⁵¹⁵

Edgar Allan Poe, gwoili ścisłości, wskazuje przede wszystkim swoistą niemożliwość pewnego stylu pisania – owego stylu nagiego, leżącego tu oto przed czytelnikiem serca pisarza, choć pozostaje przecież zrozumiałe, jak wielkim zaproszeniem są słowa poety, jak dodatkowo sycą pragnienie rozdarcia i odsłonięcia: „[...] But to write it – *there* is the rub. No man dare write

⁵¹² O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007, s. 155-156.

⁵¹³ Por. M. Leiris, *Literatura a tauromachia*, w: Tenże, *Wiek męski wraz z rozprawą literatura a tauromachia*, przeł. T. i J. Błoński, Warszawa 1972, s. 12.

⁵¹⁴ Tamże.

⁵¹⁵ Tamże, s. 12-13.

it. No man ever will dare write it. No man *could* write it, even if he dared. The paper would shrivel and blaze at every touch of the fiery pen”⁵¹⁶. Nie o Poe’go jednak tu idzie, także nie o jego sąd. Przecież – łaknący faktu, wymagający od siebie i od dzieła prawdy w sensie antyliteratury – Leiris biegnie od autora do autora, dobywa fikcję z fikcji, jak i posługuje się fikcją. Papier rzeczywiście się marszczy, tekst w istocie się zapala – jednak dzieje się to w planie intertekstualnej gry.

Niemniej projektowanie egzystencjalne pisania, które proponuje Leiris, ma dla nas donośne znaczenie. Wydaje się, że jeszcze większej nabiera mocy poprzez wskazane powyżej intertekstualne wiązanie. Pisanie, czy w tym wypadku literatura w ogóle, którą staramy się ujmować w pryzmacie doświadczenia podmiotu, a zatem doświadczenia wysoce subiektywnego, okazuje się także formą powtórzenia – kazus Aleksandra Wata, który powtarzał wielokrotnie, że doświadczenie literackie to swoiste *du déjà vu, déjà vécu*⁵¹⁷. Powtórzenie jest przeto zasadą literackiego stanowienia podmiotu – obraca się on wraz ze swym sensem w obrębie horyzontu wypełnionego tekstami.

Należy także podkreślić, że pomysł Michela Leirisa odpowiada – zwracaliśmy już na to uwagę na początku pracy – temu, co Michel Foucault nazywa „książką-doświadczeniem”, czy też „książką-procesem”: „[...] The book is merely inscribed in something that was already in progress; we could say that the transformation of contemporary man is in relation to his sense of self. On the other hand, the book also worked *for* this transformation; it has been, even if in a small way, an agent. That's it. This, for me, is an «experience- book» as opposed to a «truth-book» or a «demonstration-book»”⁵¹⁸.

Tak kwestia książki-czynu – pisanie-czynu, czy też pisanie, które jest jednocześnie gestem egzystencjalnym, parafrazując Leirisa – jak i „książki-doświadczenia” biorącej czynny udział w procesie usensawiania siebie jako podmiotu, jak wskazuje Foucault, wyznaczają ścisłą relację, która zachodzi między podmiotem piszącym a jego tekstem. Powstający tekst staje się bieżącym sytuowaniem piszącego – wobec siebie, świata, ale co ważne i niemożliwe do pominięcia, to sytuowanie odbywa się także w interaktywnej relacji do owego tekstu, innymi słowy, używając formuły nieco tautologicznej, chodzi o sytuowanie

⁵¹⁶E. A. Poe, *The Collected Writings of Edgar Allan Poe*, t. 2 (*The Brevities: Pinakidia, Marginalia and Other Works*), red. B. R. Pollin, New York 1985, s. 322–323.

⁵¹⁷ [Zob. Dbs 2001, 150-151; P 2008, 723]

⁵¹⁸ M. Foucault, *How an 'Experience-Book' is Born*, w: Tenże, *Remarks on Marx. Conversations with Duccio Trombadori*, transl. R. J. Goldstein, J. Cascaito, New York 1991, s. 42.

się tekstem wobec tekstu. Tak należałoby rozpatrywać powracające tematy w dziele Lipskiego, owe natarczywe, obsesyjne nawroty konkretnych znaczących, nie są jednak znakiem tekstowej zapaści, w istocie ma tu miejsce rzecz odwrotna, w ten sposób oznaczone zostaje to, co oznaczone inaczej być nie może. Rozdarte, strauumatyzowane ciało, ingres niesamowitego, skrajne opuszczenie czy też skrajna samotność, także pojmowana jako intencjonalny wybór. Powracający u Lipskiego gest torreadora czy matadora jest swoistym śladem piszącego podmiotu, co więcej, jest alegorią pisania, a konkretnie alegorią jego pisania, który w dynamicznym obrocie, w ruchu uchylenia, wyznacza moment pisania jako gestu uchylenia, ale takiego, które już z góry ma założenie swojego, we właściwym czasie, powrotu. Technika torreadora jest techniką powtórzeń, podobnie jak technika pisarska Lipskiego. Pisanie Lipskiego należy rozumieć jako osobliwą introjekcję, a zarazem jako stałe prowokowanie sytuacji, w której owa introjekcja musi zostać powtórzona.

Wracając do egotyków – swego rodzaju zagrożenie również ewokuje powracający motyw burzy. I tak na przykład cytowane powyżej *Nowe egotyki* zawierają sentencję, która również występuje w *Jodze*: „[...] Pustka będzie krążyła nad twoją głową, jak dziki ptak, jak wiatr, jak burza” [Pzz 2002, 48] fragment ten odpowiada wprost następującemu fragmentowi z *Nowych egotyków*: „[...] Samotność krąży nade mną; jak ptak, jak wiatr, jak burza” [Pzz 2002, 52]. Co więcej motyw krążącej burzy, albo nadciągającej zawieruchy, wraca kilkakrotnie w *Niespokojnych* (w częściach *Św. Paweł*, *Prolog*, *Ewa i księżyc* [P 2015, 27-30, 68, 142-147]). Wraca on także w *Piotrusiu*: „[...] Coraz mniej jest rzeczy wartych spisania. Jestem zmęczony i chcę się zamknąć. Wcale nie umrzeć, ale uschnąć w książce. Samotność krzyczy nade mną jak dziki ptak, jak burza. Już dość. Wyję jak tresowany pies sąsiadów: cicho” [P 2015, 213]. Burza jest związana na przemian z pustką (*Joga*, [Pzz 2002, 48]) i samotnością (*Nowe egotyki* [Pzz 2002, 52], *Piotruś* [P 2015, 213]), w *Niespokojnych* w rozdziale *Św. Paweł* pośrednio wiąże się z poczuciem opuszczenia, które jest udziałem narratora, w pozostałych częściach wskazanej powieści wiąże się z próbą samobójczą głównej bohaterki – próbą, którą można rozumieć dwojako, zarazem jako spełnioną i niespełnioną (wracamy do tego przy opisie *Niespokojnych*).

Możemy więc uznać, że rekurencje tematów, obrazów, zdań i fraz przedstawiają osobliwe krążenie sensu w dziele Lipskiego. Ta technika pisania, swoistej generacji tekstu, czy tekstów, wykracza, jak staraliśmy się wskazać, poza egotyki. Robert Mielhorski podkreśla w tym przenikaniu się tematów i fraz osobliwą „[...] wariantowość (ruchomość elementów)

w obrębie całości dzieła”⁵¹⁹ autora *Piotrusia*. Co więcej moglibyśmy założyć, że mamy oto przed sobą dzieło wydarzające się, dzieło *in statu nascendi*. Egotyki cechę tę ujawniają niemalże namacalnie – przypominają nieco *bricolage*, w którym tożsame, identyczne nawet, elementy poprzez konstelacyjną grę ich powtórzeń oznaczają to, co prostej sygnifikacji nie podlega. Wskazane tematy: krążenie pustki, samotności i burzy, groźba paraliżu, immanentnego kollapsu, gesty torreadora, w istocie zakażdym powtórzeniem zyskują swoisty naddatek sensu, już choćby przez to, że zostały powtórzone, ale nie tylko. Ta swoista fleksja, czy właściwie *flexura* tekstów, przekształca, zmienia, przemienia powtórzone to samo w inne. Adam Dziadek w jednej z części *Projektu krytyki somatycznej* swoją uwagę kieruje na poezję Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, nazywając stylem somatycznym ową zupełnie niezwykłą poetycką dykcję polskiego współczesnego twórcy. Nie chodzi jednak o to, że pisanie Lipskiego mogłoby zostać w pełni potraktowane jako przykład literatury stylu somatycznego. Chcemy wskazać, że autor *Projektu krytyki somatycznej* akcentuje pewną cechę poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, a mianowicie taką, która sprowadza się do tego, że Dycki zwykł powtarzać wersy, całe ustępy, passusy, a nawet całe strofy(jeden z krytyków wyraził nawet opinię, jakoby Dycki pisał nieustannie jedną książkę⁵²⁰). Adam Dziadek w następujący sposób opisuje rzeczzone zjawisko w dziele autora *Imienia i znamienia*: „[...] Repetycje całych zwrotów czy fraz są tu tekstowymi nićmi łączącymi ze sobą kolejne utwory. Powtórzenie długich fragmentów składniowych wiąże ze sobą dwa różne i zarazem tożsame wiersze. To dzięki powtórzeniu jeden wiersz dopowiada to, co w poprzednim wypowiedziane nie zostało. W tych wierszach spotykają się naraz wszelkie braki i niedostatki, cała nędza ludzkiej egzystencji. Permanentne ubywanie świata ludzi i przedmiotów rodzi puste miejsca, które trzeba skrupulatnie wylapywać i łątać w niezborną całość, powtarzając, ponieważ pamięć jest krucha i wybiórcza – oto jest jedna z ważniejszych funkcji powtórzenia”⁵²¹. Prawie wszystkie wymienione przez Dziadka kwestie dotyczące pisania Dyckiego są adekwatne względem pisania Lipskiego. Nie pasuje oczywiście kwestia skrupulatności – precyzyjna struktura wierszy Dyckiego nie odpowiada wychylającej się w stronę rozpadu, rozmywającej się formie Lipskiego. Niemniej również o podmiocie egotyków możemy rzec, że jest on przeszyty pamięcią, wyrażona zostaje w nich nędza życia, ontologiczne niziny

⁵¹⁹ R. Mielhorski, dz. cyt., s. 13.

⁵²⁰ Por. J. Mikołajewski, *Historia odrębna*, w: *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. G. Jankowicz, Kraków 2001, s. 5.

⁵²¹ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej...*, s. 98.

Lipskiego odpowiadają brakom, niedostatkom, ułomkom, ruinom, z których zbudowany jest świat Dyckiego.

Poza pamięcią w powtórzeniach pisanych przez Lipskiego ujawnia się coś, co możemy nazwać cielesnym „błędem”. Chodzi nam o osobliwe, wyrażone serią rekurencji, zacięcie się ciała, somatyczne „zajknięcie” czy też somatyczne wstrzymanie i związane z tym przerywanie (pewną analogią do tego jest pojawiająca się w *Niespokojnych* figura *coitus interruptus* [P 2015, 90, 134]). Ciało należące do podmiotu w egotykach, a w radykalnym sensie: ciało będące podmiotem egotyków (oczywiście również pojawia się ta kwestia w *Piotrusiu*, nie wspominając o listach). jest częstokroć opisywane jako zagrożone paraliżem, zagrożone tym, że może nagle stać się tylko fasadą, bezwolnie zrujnowanym śladem po żyjącym w nim życiu. Stąd możemy powiedzieć, że powtórzenia Lipskiego, swoiste *mise-en-abyme* obsesyjnie powracającego tematu, wyzwalają swoistą przestrzeń, w którą wdziera się zagrożone ciało, które, co należy wyraźnie podkreślić, poprzez owo zagrożenie okazuje się ciałem strauumatyzowanym, niejako przedwcześnie zranionym.

Powtórzenia nie tylko „uzmysławiają” ciało w tekście, wyznaczają także dla niego specyficzny sens w nim. Nie dzieje się to jednak na sposób trwały (choćby tylko z oczywistej racji ponawianych powtórzeń), bowiem sens znika, wycieka z tekstu, podobnie ciało zostaje wyparte z tekstu, aby ponownie próbować się doń wdrzeć. Słabe ciało, dodajmy, słabego życia, potrzebuje powtórzeń – nie może związać się na stałe z tekstem. Ruch nadawania sensu słabemu ciału okazuje się równocześnie odkryciem pustki, a nawet miejsca po ciele. Podmiot egotyków znajduje się więc w sytuacji, którą dobrze charakteryzują słowa narratora *Niespokojnych*, dotyczące głównego bohatera powieści: „[...] Emil czuł się trochę tak jak byk, co z rozpędem uderza w czerwoną chustkę toreadora, za którą jest tylko powietrze. [...] I ciągle trafiał na próżnię tam, gdzie, jak mu się wydawało, przed chwilą było na pewno ciało” [P 2015, 123-124]. Powyższe słowa faktycznie dotyczą kontekstu wyznaczonego przebiegiem wydarzeń w części zatytułowanej *Król Olch*, jednakże nie wydaje się nam nadużyciem, gdy na potrzebę danej chwili nadamy im nieco tego sensu alegorycznej wykładni, która ilustruje to, o czym staramy się powiedzieć. Poza tym część *Król Olch* nie jest pozbawiona ani interseksualnej gry, ani implicytnie skrytych autotematycznych uwag.

Lipski opisywał – choć należałoby właściwie powiedzieć pisał – w różnych odsłonach jedną obsesję i jak się wydaje ma to jeszcze jedno doniosłe znaczenie, odkrywa bowiem fakt, że coś sprawiało, że nie mógł on przejść dalej, wyłania się z jego pisania napotykana przezeń przeszkoda, jakaś niebywała aporia. Akt pisania jest wprost aktem powtarzania, powtórnego

oznaczania tego, co nie może związać się na stałe z jakimś elementarnym sensem. Ale sens ten jest także zapowiadany, wydaje się być niejako przy nadziei, mimo to pozostaje zawsze i ostatecznie sensem wakatującym. Należy więc podkreślić, że każdy z egotyków – będących przecież, jeśli pokusić się o próbę interpretacji samej nazwy, aktami strzelistymi *ego* – doprowadza do sytuacji odkrycia niemożliwości zawiązania relacji z sensem; dotyczy to i ciała, i świata, i podmiotu. Dla przykładu – pozbawiony tytułu zapis, który rozpoczyna się od słów: „Zebrało mi się na pisanie [...]” kończy przedziwna pointa: „[...] Nie umiem uzasadnić pierwszego zdania. Tak. Pierwsze zdanie umie się rzadko uzasadnić” [Pzz 2002, 57]. Inny przykład – zapis o tytule *Narysować kotka* zawiera zdanie eksplicytnie wyrażające prowizoryczność wyrażonego: „[...] Piszę słowa skazane na zagładę przez czas i przestrzeń; / niewarte chwili obecności” [Pzz 2002, 58]. To, o czym mowa wyżej, ma miejsce także w projekcji znieruchomienia, tak jak w przypadku cytowanej wcześniej *Jogi*. Podobnie wygląda zakończenie mikro-formy zatytułowanej *Jeden ruch*:

Daję się pożerać czasowi,
jak ptak, który ujrzał węża,
powoli, nieuchronnie
i nie mogę wykonać ruchu.

[Pzz 2002, 61]

„Daję się” wyraźnie kontrastuje z „nie mogę” – podmiot dobrowolnie upada w czas, a jednocześnie dotyka go dziwna obstrukcja⁵²², efekt wstrzymania, którego skutkiem jest katatoniczna forma. Egotyk zatytułowany *Kurewstwa ludzkie*, kończy wstrzymanie ewentualnego sądu: „[...] To da się w najrozmaitszy sposób wytłumaczyć, ale żadne tłumaczenie nie wydaje mi się wystarczające” [Pzz 2002, 46]. Bywa i tak, że owo wstrzymanie odbiera zdolności komunikacji, choć nie samej mowy, możemy więc uznać, że podmiot mówi językiem bez-sensu, nieznaczącym – tak jak w jednym z bardziej interesujących egotyków noszącym tytuł *Władza i śmierć*:

Koty
Wabiłem je (nocą w Persji)

⁵²² Por. M. Cuber, dz. cyt., s. 52-119, 174-202.

Olbrzymie, ciepłe, ciągnąc
cienie
Ocierały się o nogi i mruczały
cicho
dziś uciekają ode mnie
Dziewczęta
nie czują na sobie spojrzenia
które na nie kładę
Moja moc nad stworzeniami
zniknęła
Jak wiatr , który cichnie
Pustka wieje ze mnie w oczy
przerażonych dzieci
Mówię – nie rozumieją mnie
To jest śmierć⁵²³
[Pzz 2002, 60]

Zakończenie pozostaje w pewnej analogii do utworu *Joga – śmierć* w języku, a mówiąc ściślej, śmierć znaczeń w języku, to śmierć komunikacyjna. Możemy tu również przywołać motyw fasady-maski znaczącej pustą przestrzeń wewnątrz podmiotu, wszak wyraźnie

⁵²³ Tekst podany w dwóch wersjach. Jako że wersja z podziałem na wersy została opublikowana za życia Lipskiego, uznajemy za prawdopodobne, że owa wersja graficzna, jeśli nie była dziełem samego Lipskiego, to została zaakceptowana przez niego. (Pierwodruk: „Hortulus” 1959, nr 37, St. Gallen, Szwajcaria; tekst ukazał się w języku niemieckim– tłumaczył z polskiego E. J. Cukierman; został również przedrukowany w „Nowinach-Kurierze” z 10 stycznia 1964 r., Tel Awiw, a także we „Frazie” 1996, nr 13). Wersja egotyku *Władza i śmierć* w zbliżonej do tej z maszynopisu:

Dziewczęta na ulicy nie czują, jak dotykam je wzrokiem. Gdy
wołałem koty w nocy, w Persji. Przychodziły olbrzymie i ciepłe,
ciągnąc za sobą duże cienie,
ocierały się o nogi, charcząc cicho. Uciekają teraz, gdy mnie
widzą.

Moja władza nad istotami żywymi umarła, jak wiatr, który
cichnie.

Pustka wieje ze mnie w oczy przerażonych dzieci. Mówię do
nich i one nie rozumieją mnie.

To jest śmierć.

wypowiada podmiot swoją sytuację: „[...] Pustka wieje ze mnie / przerażonych dzieci / Mówię – nie rozumieją mnie / To jest śmierć”.

Egotyki Lipskiego przypominają swoistą kartę objawów, nawracających symptomów straumatyzowanego ciała i tekstu. W dwóch, chyba najbardziej dojmujących egotykach Lipski wprost przedstawia sytuację liminalną – poza grą figur jawią się one jako notacja cierpiącego podmiotu, wydanego na niebezpieczeństwo życia poza komunikacją, a jednocześnie wstrząśniętego i poruszonego tęsknotą. Nie można bowiem pominąć tej części mowy literackiej Lipskiego, która wiąże się z miłosną wieścią (nie jest to rzecz jasna wieść o miłości spełnionej):

To nie będzie samobójstwo, to byłoby zabójstwo, to byłoby
właściwie zabójstwo.

Bo rozrosła się we mnie, zapuściła korzenie, które mają
macki wszędzie.

Bo zapuściła korzenie, które rozrosły się, rozwidliły,
zapuściły macki, i nie ma miejsca, gdzie by nie zawędrował
nerw tęsknoty. I w ten sposób nie mogę jej oddzielić od
siebie.

Byłem na to przygotowany. Notuję tylko objawy.

[Pzz 2002, 54]

– drugi:

Istnieć jak upiór na zboczu życia, istniejąc trochę,
niezupełnie, w mroku.

Na pozór istnieje całkiem. Tylko ona wie, że trwanie jej jest
dziwnie rozcięte.

– List – istnieć jak upiór na zboczu życia, niecałkowicie, w
mroku.

Posiadać własne środki działania: niezbyt przyjemne. Janek
powiedział kiedyś, jestem jak pająk: wysysam, nie dając nic
w zamian

Słońce uwięzione w flakonie (Ruth). Opalowy zachód
słońca w pustyni.

[Pzz 2002, 55]

„Istniejący jak upiór na zboczu życia...” – echo innego upiора, który „Na świecie jeszcze lecz już nie dla świata!” – to podmiot poza ontologicznym ustaleniem, to podmiot zanurzony w tęsknocie, podmiot, który notuje symptomy, objawy swego osłabienia. Jak pisze Piotr Krupiński:

[...] w tekstach [...] nazwanych przez Lipskiego – po stendhalowsku – *Egotykami*, najdokładniej widać ów splot pisma i cierpienia, który pozwoliłem sobie na początku rozdziału określić jako przestrzeń *cierpieniopisania*. Właściwością, która wyróżniałaby te nad wyraz zwięzłe, hermetyczne utwory, i to nie tylko na tle pozostałej twórczości autora *Paryża ze złota*, jest swoista implozja formy oscylującej pomiędzy prozą a poezją, pomiędzy mową a milczeniem.⁵²⁴

Cytowany Krupiński wątek stendhalowski zaczerpnął z *Autobiograficznego trójkąta* Małgorzaty Czerwińskiej. Dziennikowe formy egotyczne, a dokładnie dziennik „egotysty”, jak pisze wspomniana badaczka autobiografii „[...] jest codziennym studium przeprowadzanym przez piszącego w odniesieniu do jego fizycznej i moralnej istoty”⁵²⁵. Oczywiście nawet w najmniejszym stopniu egotyki nie zbliżają się do formy dziennikowych zapisów – nie są wynikiem systematycznego zapisu. Lipski, jak już zresztą sygnalizowaliśmy, robił sobie „strajki” – nie pisał miesiącami. To, co jednak może łączyć zapiski Lipskiego z „dziennikiem egotysty”, to jak się wydaje ogląd siebie wobec świata, moralne i etyczne sytuowanie, przy czym u Lipskiego często staje się to zaczynem wyrażenia niechęci, czy wręcz wstrętu.

Wspomniany Krupiński kilkakrotnie zwraca uwagę na analogiczny charakter pisarstwa Lipskiego względem dzieła Aleksandra Wata, co oczywiście dla nas ma doniosłe znaczenie. Autor *Ciała, historii, kultury* pisze:

[...] Tym, co wzmacnia liryczną potencję *Egotyków*, jest ich kompozycja, a może należałoby powiedzieć – jej postępujący rozpad [...] *Egotyki* to seria utworów takich utworów, na których już bezpośrednio, niemal namacalnie, choroba odcisnęła swój stygmat, widać to w stopniowym odejściu od zasad interpunkcji, ortografii, wreszcie w podkreślanym tu wcześniej rozmyciu reguł kompozycyjnych; urywki literackie byłyby więc odbiciem coraz krótszych momentów pełni świadomości [...] ⁵²⁶

⁵²⁴ P. Krupiński, dz. cyt., s. 62.

⁵²⁵ M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyzwanie i wyznanie*, Kraków 2000, s. 19-20.

⁵²⁶ P. Krupiński, dz. cyt., s. 63.

Następnie Krupiński wskazuje, że podobna sytuacja miała miejsce w przypadku Watowskiego *Dziennika bez samogłosek*, który jak wiadomo swoją nazwę zawdzięcza Oli Watowej. Znalazła ona wśród notatników pozostałych po mężu spory blok tekstu pisanego na maszynie – pisanego jak się wnet okazało dziwną metodą. Polegała ona na tym, że Wat dosłownie zapisał swój *Dziennik*, nie używając samogłosek. Jak stwierdza Krupiński:

[...] to dziś jeden z najbardziej zagadkowych tekstów, i maszynopisów, w dziejach całego polskiego piśmiennictwa. Przedstawiano kilka sposobów wyjaśnienia samogłoskowej atrofii, wśród nich pojawiła się i hipoteza powrotu do hebrajskich korzeni „potomka żydowskich mistyków”, jakim był Wat, jednak najbardziej wiarygodny wydaje się ten, sformułowany właśnie przez żonę pisarza. Fragmentaryczny zapis powiązała ona z wpływem nasilającej się nieuleczalnej choroby bólowej męża [...] ⁵²⁷

Dziennik bez samogłosek Wata, przynajmniej w swej wersji pierwotnej, autorskiej, pozostaje, jak mówi Krupiński, zagadkowym. Próba rozwikłania owej zagadki nie jest wcale prosta. Wydaje się, że wzmożona uwaga skupiona na tym, aby eliminować w trakcie zapisu samogłoski, byłaby równie wyczerpująca, a może nawet bardziej, aniżeli, automatyczne skądinąd, tradycyjne maszynopisanie słów. Jednak wytłumaczenie, jakoby Wat postanowił uczynić język polski protezą hebrajskiego, też nie przekonuje.

Niemniej jednak wykorzystując trop Krupińskiego, możemy skierować naszą uwagę nie tylko na *Dziennik bez samogłosek* Wata, ale także, a może przede wszystkim, na jego spuściznę notatnikową, na jego rękopisy, a także na inne maszynopisy, często uzupełniane mnóstwem glos i przypisów. Szczególnie w tym względzie interesujące pozostają niedawno wydane *Notatniki* Wata. Publikacja ta stanowi transkrypcję zapisanych gęsto brulionowych pism autora *Dziennika bez samogłosek*, to ogromna ilość not wszelkiej treści, w tym także tekstów autorefleksyjnych, wspomnieniowych, dziennikowych zapisów, ale również znajdują się tam szkice utworów poetyckich i prozatorskich, plany artykułów czy też zapisane plany czytelnicze na najbliższą przyszłość.

⁵²⁷ Tamże, s. 63-64.

Zawarte zostały także w owej publikacji transkrypcje z tzw. „ostatniego zeszytu”, w którym Wat zapisał swoje ostatnie słowa, także te, najbardziej przejmujące, skierowane do najbliższych. „Stronnice notatników – pisze we wstępie Dziadek – jawią się [...] jako *pages performatives* – do pisania i/lub czytania”⁵²⁸ – ten dryf formy tekstowej w stronę urzeczywistnienia i realizacji, a zatem w stronę aktywnej lektury, poniekąd wskazywaliśmy już, przywołując dystynkcję Rolanda Barthes’a dotyczącą swoistego *genre’u* tekstów, które można podzielić na „pisałne” (*scriptible*) i „czytalne” (*lisible*)⁵²⁹. Ta bardziej ogólna kwestia wskazana przez autora *Fragmentów dyskursu miłosnego* nabiera tu obecnie nowego znaczenia, stawka zostaje podbita, kiedy w pisaniu próbujemy widzieć znamię performatywnego wykroczenia ku formie ruchomej, stojącej się dopiero, jakby powiedział Wat, *im Werden*. Podobnie można rozumieć pisarską spuściznę po Leo Lipskim.

Oczywiście wszystkie te kwestie, pośrednio odnoszące do Wata i do Lipskiego, zyskują w ich dziełach indywidualne rysy, a także szczególny charakter nadany przez niepowtarzalny los i osobowość obydwu autorów. Teksty Lipskiego noszą ślady jego życia w cierpieniu, odseparowaniu, cielesnej niedyspozycji, przejmują niejako blizny i rany, których doświadczył, ciąży nad nimi niebezpieczeństwo, czy też zagrożenie przymusowego milczenia. Podobna rzecz ma miejsce u Wata – jego pisanie to swego rodzaju archiwum tego, co doświadczył. Jak staraliśmy się pokazać na przykładzie egotyków, także dzieło Lipskiego zyskuje status swego rodzaju archiwum, powiedzielibyśmy mikro-archiwum cielesnych rozdarć i nieźborności. „*Cierpieniopisanie*” Lipskiego zdradza podobieństwo do „somatycznego pisania” Wata⁵³⁰.

Opisując swoje doświadczenie spotkania z archiwalnymi pismami autora *Ciemnego świedidla*, z jego rękopisami, wspomniany Adam Dziadek stwierdza rzecz niezwykle dla nas ważną: „[...] W stosie archiwalnych dokumentów zawarte jest poświadczenie rzeczywistego istnienia, tego, co miało miejsce, co wydarzyło się naprawdę”⁵³¹. Moglibyśmy tę zgoła obecnościową refleksję Dziadka opartą na empirycznym, czy nawet somatycznym doznaniu nieco przekształcić, a tym samym założyć przez to przekształcenie pewien radykalny sens literatury (dotyczy to oczywiście pewnych technik i rodzajów pisania literackiego).

⁵²⁸ A. Dziadek, *Notatniki...*, s. 10.

⁵²⁹ Por. R. Barthes, *S/Z*, przeł. R. Miller, Gateshead 2002, s. 4-5.

⁵³⁰ Tu odwołujemy się wprost do wspomianej wielokrotnie już książki Adama Dziadka *Projekt krytyki somatycznej*, ale także, co należy podkreślić, mamy na myśli cykl utworów Wata, który nosi tytuł *Wiersze somatyczne* [Pz 1992, 237-239, 372-374].

⁵³¹ A. Dziadek, *Aleksander Wat w Beinecke Library w Yale*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 251-258s. 258.

Parafrazując słowa Adama Dziadka, moglibyśmy przeto powiedzieć, że w samym pisaniu zawarte jest poświadczenie rzeczywistego istnienia, a piszący jest rzeczywiście istniejącym w owej chwili, w tej, w której właśnie pisze. Ale takie pisanie ma miejsce tylko wtedy, kiedy jest wydarzaniem się naprawdę. Musi ono realizować taką relację z istniejącym istnieniem, relację tak ścisłą, że samo zmienia się w nie. Być może właśnie to miał na myśli Wat, mówiąc o ontologicznym sensie poezji, o bohaterstwie pisania i o tym, że zasadniczy sens pisania skupia się w Rilkskim „Gesang ist Dasein” i nic poza tym nie jest w pisaniu tak ważne⁵³².

Nie należy jednak mieć wątpliwości, że tego rodzaju waloryzacja pisania sprawia, że staje się ono dramatycznym zmaganiem. Moglibyśmy tym samym powiedzieć, że to dramatyczne zmaganie się z „materią” wydarzenia, z „materią” istniejącego istnienia, ma swoje przedłużenie, czy też właściwie staje się wprost tożsame ze zmaganiem z materią języka. Leo Lipski kieruje do Michała Chmielowca w liście z 22 stycznia 1954 roku następujące słowa:

Czy nie rozumiesz Ty, który rozumiesz tak wiele, że tak jak życie tkwi w wieczności, tak sam trud pisania decyduje (nie zawsze) o dobrym pisaniu, komponowaniu, malowaniu – pisał do Chmielowca w styczniu 1954. – Tylko nieliczne przykłady znam, którym by wyliczone rzeczy szły łatwo. Np. Mozart. Ten komponował łatwo, bajecznie łatwo, dla mnie – za łatwo. Busoni pisze o nim, że grzeje, lecz nigdy nie przypieka; Busoni, największy jego wielbiciel i najdoskonalszy podobno wykonawca. Zapewniam Cię, że Flaubert nigdy by nie napisał *Madame Bovary*, gdyby pisał łatwo. Może t. Mann pisze po długich latach wreszcie łatwo. Może Rimbaud pisał łatwo. Jestem przekonany, że Jarry pisał łatwo. Ale w zasadzie wszelka twórczość oznacza dla mnie jedno: zmaganie się z materią, z materiałem. To się nie da tak krótko powiedzieć.⁵³³

„*Cierpieniopisanie*” Lipskiego i „somatyczne pisanie” Wata spotykają się ze sobą w punkcie, w którym przyjmujemy, że w obydwu tych przypadkach rzecz sięga dalej, poza to, co wyznaczają, skądinąd niezwykle trafne, określenia Krupińskiego i Dziadka. Parafrazując pytanie postawione niegdyś przez Emanuela Lévinasa, moglibyśmy zapytać: czym jest tekst w kontekście przygody ontologicznej, gdzie istniejący hipostazuje się w istnieniu?⁵³⁴ Odpowiedź oczywiście nie jest łatwa; powtarzając słowa Lipskiego z powyżej cytowanego

⁵³² Por. MW II 1990, 77.

⁵³³ Archiwum Emigracji w Toruniu.

⁵³⁴ „Czym jest świat – pyta w jednym ze swych wczesnych dzieł Lévinas – w kontekście przygody ontologicznej, gdzie istniejący hipostazuje się w istnieniu?”. Zob. E. Lévinas, *Istniejący i istnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 50.

listu: „[...]To się nie da tak krótko powiedzieć”. Jednakże możemy wskazać tu na ruch dzieła pisanego, ową wariantowość i wydarzeniowość obecną w tekstach Lipskiego (także i Wata). Ruch powtórzenia i różnicy, w którym swe chwilowe miejsce znajduje sens pisanej ontologii. Powtórzenie potwierdza, że jest to oczywiście ontologia słaba. Śpiewane bycie (*via* „Gesang ist Dasein”) nie jest byciem mocnym. Co więcej jest byciem narażonym na zranienie, jest nieustannie zagrożone. Hipostaza tego rodzaju nie jest trwałą stacją, ale jest jedyną możliwą. Tak rozumiana literatura zawiera w sobie najwyższą wartość – jeśli posłużylibyśmy się tu nieco emfaticzną superlatywą – iterowalności. Literatura ta, czego przykładem dzieło Lipskiego, posiada w strukturach wyraźne powtórzenia, ale zarazem te powtórzenia wywołują rzecz odmienną, to znaczy za każdym razem posiadają równoległą wartość odróżnienia – powtórzenie wszak musi w sobie zawierać ślad inności, takiej która może ciągle powracać (tu mamy na myśli sens, jaki iterowalności nadał Jacques Derrida⁵³⁵). Zatem ruch powtórzenia i różnicy, który odsłania związek z istnieniem (przez cielesność ingerującą w pisany tekst, przez niewyobrażalną traumę, prze liminalne doświadczenie) będzie zasadą, w której tekst staje się częścią przygody ontologicznej. Możemy powiedzieć za Theodorem W. Adorno, że „[...] jej litery [litery literatury – P. P.] są znakami tego ruchu. Ich konstelacja w dziele jest zaszyfrowanym zapisem historycznej istoty realności, a nie jej odbiciem”⁵³⁶.

Wszystko, o czym tu mowa, wiąże się bezpośrednio z wynikami interpretacji dwóch, naszym zdaniem najważniejszych poetyckich dzieł Wata, *JA z jednej i JA z drugiej strony mego mopsożelanego piecyka* i *Pieśni wędrowca*. Stopniowo wyłania się to również z interpretacyjnego opracowywania dzieła Lipskiego.

Możemy teraz wesprzeć wcześniej cytowanego Krupińskiego (chodzi o uwagę, w której badacz podkreśla pewien związek wyłaniającej z formy egotyków techniki pisanego z

⁵³⁵ Jacques Derrida w jednym z wczesnych tekstów konstatuje: „[...] mój „pisemny komunikat” musi pozostać czytelny, mimo całkowitego zniknięcia wszelkiego określonego adresata w ogóle, jeśli ma spełniać funkcję pisma, czyli być czytelnym. Musi być powtarzalny — iterowalny przy całkowitej nieobecności odbiorcy i wszelkich odbiorców dających się określić empirycznie. Owa iterowalność (*iter* pochodzi od *itara*, co znaczy „inny” w sanskrycie, tak iż wszystko, co nastąpiło później, może być odczytywane jako wykorzystanie owej logiki łączącej powtórzenie z innością) nadaje mu cechy pisma bez względu na jego typ (pismo obrazkowe, hieroglificzne, ideograficzne, fonetyczne, alfabetyczne, że posłużymy się tymi starymi kategoriami). [...] Możliwość powtarzania, a przeto utożsamiania znamion — jest implikowana całym kodem i tworzy z niego siatkę komunikowalną, przekazywalną, rozszyfrowalną, iterowalną dla kogoś trzeciego, a następnie dla wszelkiego możliwego użytkownika w ogóle. Wszelkie pismo musi tedy — by pozostać tym, czym jest — zachować możliwość funkcjonowania pod bezwzględnie nieobecność wszelkiego empirycznie określonego adresata w ogóle. A owa nieobecność nie jest ciągłą przemianą obecności — to przerwanie obecności, „śmierć” lub możliwość „śmierci” adresata, zapisana w strukturze znamienia (w tym właśnie miejscu, co pragnę zaznaczyć, walor czy „efekt” transcendentalności wiąże się w sposób konieczny z możliwością pisma i „śmierci”, jeśli analizujemy je w ten sposób)”. J. Derrida, *Pismo i telekomunikacja*, przeł. J. Skoczylas, „Teksty” 1975, nr 3, s. 82-83.

⁵³⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 519.

techniką, jakiej używał Wat przy okazji *Dziennika bez samogłosek*) uwagą Krzysztofa Rutkowskiego, który podobnie jak Dziadek i Zieliński, miał kontakt z rękopisami Wata:

Na rękopisach Wata widać ślad pośpiechu – nieczytelne pismo, nieraz mocne i prawie staranne, ale najczęściej hieroglificzne, rozedrgane, gonione – są one dokumentem wyścigu z czasem i bólem. Często notował ołówkiem, zaczynał zdanie u góry jednej z kartek, by skończyć je gdzieś na ostatniej stronie okładki.⁵³⁷

Pismo Lipskiego – pismo ręczne – możliwe jest do zobaczenia tylko na kilku z listów do Michała Chmielowca, i to głównie w postaci odręcznych (leworęcznych) zapisów swego imienia pod napisanym na maszynie tekstem. Leworęczne pismo Lipskiego jest śladem bezpośrednim choroby. Ledwie możliwe do odszyfrowania imię – ledwie możliwa do pojęcia obecność.

Rękopiśmienność po ataku choroby została Lipskiemu odebrana wraz z władzą w prawej ręce. W tym względzie właśnie mówiliśmy wcześniej o „pośpiechu” Lipskiego – bo przecież w jego przypadku był to zgoła inny pośpiech niż pośpiech Wata wskazywany przez Rutkowskiego. Jego inność warunkuje dyspozycja cielesna – u Wata rzecz wiąże się z realnym bólem, choć pozbawionym zewnętrznego współczynnika, u Lipskiego natomiast, mówiąc brutalnie, związane to było z „brakiem” ręki. Lipski pisać szybko po prostu fizycznie nie mógł. Ponadto, co tylko pozornie przeczy „pośpieszności”, urządzał on sobie, jak już to zostało powiedziane, strajki, przerwy w pisaniu. W liście do Michała Chmielowca (list bez dokładnej daty), zawarł krótkie, ale znaczące zdanie: „[...] Nie piszę totalnie”⁵³⁸. Mimo to owa „pośpieszność” wiązała się z tym, że przeczuwał wyrok losu w postaci znieruchomienia, utraty wszelkiej władzy nad ciałem, co wiązało się z upadkiem w milczenie ostateczne. Prócz wskazywanych już świadectw tej wdzierającej się w teksty świadomości możliwego zupełnego paraliżu znajduje się także zapis pozbawiony tytułu, którego pierwsze zdanie brzmi: „Céline powiedział: przez pół godziny konania wyrzycacie sto razy przyjemności całego życia. [...]” [Pzz 2002, 77]. Dalej następuje opis pewnego doświadczenia:

Miałem niesamowite bezpośrednie doznanie tego, co ze mną może być. Było to w ćwierć-śnie nad ranem. Chcę się obrócić na drugi bok – nie mogę; nie mogę

⁵³⁷ K. Rutkowski, *Nota redakcyjna*, w: A. Wat, *Świat na haku i pod kluczem. Eseje*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1991, s. 7.

⁵³⁸ Archiwum Emigracji w Toruniu.

poruszyć ani ręką, ani nogą; tą zdrową. Chcę powiedzieć coś – nie mogę. Mimo to myślę. Myślę ze straszliwą jasnością. Jak jeszcze tu długo będę musiał leżeć, aby zauważyli, że nie śpię? W porównaniu z tym stanem, po paraliżu, w B.[ejrucie] to był raj. Jestem całkowicie psychicznie zamknięty. To jest gorsze od wszystkich chorób świata, bona bóle jest morfina. Widziałem kobietę, która w tym stanie żyje już pięć lat. Czy ona myśli? Nie będę mógł dać już nigdy znać, co myślę, co mnie boli. Jak długo jeszcze tu mam leżeć? W końcu stało się tak, że mogłem się poruszyć. Czy warto ryzykować życie dla wielu lat konania? To jest gorsze od raka, od gruźlicy, nieporównywanie gorsze. Nie móc zrobić nawet grymasu [nieczytelne – H. G.].

[Pzz 2002, 77]

W dalszej części zapisu pojawia się zdanie: „«[...] On nic nie syszy, bidny. On nic rozumie, co się do niego mówi. On jest nieprzytomny»». Mówili to Lotka, Witek, Nusia i ja to wszystko słyszałem i rozumiałem [...]” [Pzz 2002, 77]. Pierwsze zdanie to auto-cytacja z *Piotrusia* (fragment odnośny cytowaliśmy wcześniej, [P 2015, 256]). Przypomnijmy, że słowa te odpowiadają tym, które znajdują się we fragmencie listu, który podaliśmy na zakończenie wprowadzenia („[...]Nusia mówiła: – On nie widzi – a ja widziałem, anka mówiła: - On nie słyszy – a ja słyszałem, Inka mówiła: – On nie rozumie co się do niego mówi, a ja rozumiałem – tylko nie mogłem [...] mówić...”).

Powyższe porządkujące uwagi, a przede wszystkim cytowany zapis, właściwie nie wymagają komentarza. Ich znaczenie jest na tyle sugestywne, że każdy komentarz mógłby owej sugestywności zaszkodzić. Frapujące wydaje się być jednak zdanie ostatnie wyodrębnionego wyżej fragmentu zapisu Lipskiego: „[...] Nie móc zrobić nawet grymasu [nieczytelne – H. G.]”. Wydaje się, że nie będzie nadużyciem, jeśli to zdanie potraktujemy wraz z uwagą edytorki jako jedną całość. Zdanie mówiące o zaniku wszelkiej możliwej zdolności do komunikacji kończy słowo nieczytelne, niemożliwy do rozszyfrowania znak, który samą swą obecnością wieści to, co może się stać – niezdolność wykonania „nawet grymasu”, niezdolność do zapisania i wypowiedzenia słowa, oznacza upadek podmiotu w nieczytelność, w nieobecność.

Wszystko to w swej nadrzędności, w swym nieskrywanym natarciu, determinowałopotrzebę powiedzenia tego, co, wyrażając się pleonastycznie, powinno zostać powiedziane. Naglony tym przeświadczeniem, owym ciemnym spojrzeniem przyszłości,

Lipski mimo wszystko przerywał pisanie, ale też nieustannie wracał do niego (choć z czasem coraz rzadziej⁵³⁹).

Pisał i przerywał pisanie. Wstawał i upadał. Przypomina to sytuację podmiotu przedstawioną w jeszcze jednym niezwykle ważnym, jeśli nie najważniejszym, egotyku, zatytułowanym *Inny skrawek nocy*:

Przewróciłem się
i chwilowo nie wiem, co mam złamane.
Na razie czołgam się do łóżka,
aby się podnieść
i natychmiast przewrócić się
na łóżko.

Następnie wstaję, idę
i przewracam się.
Duże krople krwi wsiąkają w ziemię
(albo zostają na podłodze)
I czołganie się w nieskończoność.

Żydowski Nowy Rok.
Żydowski Nowy Rok.
Dostanę mniej życzeń
niż umarła sąsiadka obok.

Cytat
„I życie, którym żyjemy tutaj, ma swoje potrzeby, ponieważ jest w nim wdzięk
pewien i łączność z tymi najniższymi urokami”
św. Augustyn
Najniższe uroki.

[Pzz 2002, 45]

⁵³⁹ Wiążą się z tym oczywiście różne przypuszczenia, co do powodu (postęp choroby, wpływ osób etc.), niemniej owo zanikanie pisania, a wraz z nim zanikanie podmiotu piszącego, jest faktem. Por. m.in. A. Maciejowska, dz. cyt.

Cytat pochodzący z drugiej księgi *Confessiones* Świętego Augustyna zamykający egotykę *Inny skrawek nocy* nakłada dosłownie oddolnie na wskazany utwór dyskurs ironii. Wobec sytuacji ukazanej w tym krótkim tekście ma to znaczenie niebagatelne. „[...] Całość tego tekstu posiada charakter ironiczny – pisze Robert Mielhorski –ponieważ jest osobliwym nawiązaniem do słów św. Augustyna: «I życie, którym żyjemy tutaj, ma swoje potrzeby, ponieważ jest w nim wdzięk pewien i łączność z tymi najniższymi urokami» – zacytowanych w tym wierszu. Nie jest to zdanie odwołaniem szerszym do myśli augustiańskiej, lecz jej odczytaniem dosłownym. Określenie „najniższe uroki” wprowadza Lipski i konfrontuje z sytuacją pełzania, czołgania się”⁵⁴⁰. Zgadząmy się z tym w pełni. Niemniej postaramy się jeśli nie zawiesić, to rozszerzyć ten ironiczny kurs na potrzeby bardziej ogólnego spojrzenia na twórczość polskiego pisarza.

Zacytowany przez Lipskiego fragment w oryginale brzmi: „[...] et vita, quam hic vivimus, habet inlecebram suam, propter quendam modum decoris sui, et convenientiam cum his omnibus infimis pulchris”⁵⁴¹ (ponadto słowa te uczyniliśmy mottem dla tego rozdziału).Ostatnie dwa słowa cytowanego fragmentu *Wyznań* Świętego Augustyna to *infimis pulchris* – przełożenie ich na język polski wcale nie jest prostym zadaniem. Podany w przypisie przekład Michała Bohusza Szyszki nie uwzględnia znaczenia przymiotnika *infimis* (wyraz ten pochodzi od *infimus*), który można przełożyć na „najniższy”, „najgorszy”, „najlichszy”. Obydwa te słowa należą do pola znaczeniowego, którym można otoczyć przymiotnik *inferus* („dolny”, „podziemny”, „słabszy”, „drobniejszy”, „szczuplejszy”, „niższy”)⁵⁴². Natomiast wyraz łaciński *pulchris* to celownikowa (*dativus*) mnoga forma przymiotnika *pulcher* czyli piękny⁵⁴³. Tekst łaciński cytowaliśmy z wydania zawierającego równoległe angielskie tłumaczenie i w nim słowa Świętego Augustyna zostały oddane przez tłumacza Williama Watta jako „inferior beauties”⁵⁴⁴. Bardzo podobnie rzecz się ma we

⁵⁴⁰ R. Mielhorski, dz. cyt., s. 24.

⁵⁴¹ St. Augustine, *Confessions with an English*, t. 1, tłum. W. Watts, London-New York 1912, s. 80 (księga II, rozdział V). W przekładzie Michała Bohusza Szyszki: „[...] I życie, którym tu żyjemy, ma ponętę swoją, już to samoprzez się, już przez użycie innych, połączonych z nim przyjemności” (Święty Augustyn, *Wyznania*, przeł. M. Bohusz Szyszko, Warszawa 2008, s. 61).

⁵⁴² Jak podaje słownik: *īnfērūs* (koniugacja III): dolny; rzeczownik *īnfērī*, *īnfērōrūm* (k. I) świat podziemny, piekło. W stopniu wyższym *īnferiōr*, *īnferiōrūs*: niższy, niżej położony; (czas) późniejszy, młodszy; słabszy, drobniejszy, szczuplejszy, niższy. W stopniu najwyższym: a) *īnfīmūs* (k. III) najniższy= najgorszy, najlichszy; b) ostatni=najniższy. Rzeczownik *īnfīmūm*, (k. I), rodzaj nijaki, najniższa część, głąb; dno, głębia, podziemie, piekło; ostatek, koniec, kres (Słownik łacińsko – polski, oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1986, s. 259).

⁵⁴³ Słownik: *pulchēr*, *pulchrā*, *pulchrūm*: piękny; a) wspaniały, doskonały, sławny, sławny, szlachetny; b) szczęśliwy

⁵⁴⁴ St. Augustine, *Confessions with an English*, t. 1, tłum. W. Watts, London-New York 1912, s. 81.

francuskim tłumaczeniu Luis Gougaua: „beautés inférieures”⁵⁴⁵. Przeprowadziliśmy to krótkie językowe rozeznanie ze względu na znaczenie, które chcemy nadać „najniższym urokom”. Oczywiście metafraza, którą posłużył się Lipski, prócz tego, że odpowiada angielskiemu i francuskiemu tłumaczeniu, jest niezwykle sugestywna, i jak się wydaje, można włączyć ją w znaczenia i sensy, którymi opisujemy dzieło autora *Piotrusia*.

Otóż te „najniższe uroki”, które zostają przez Lipskiego wyodrębnione, bo przecież powtórzone i umieszczone po raz wtóry obok imienia ich autora. Wygląda to trochę tak, jakby Święty Augustyn napisał dzieło, czy utwór, noszący tytuł „Najniższe uroki” (*infimis pulchris*). Możemy więc sądzić, że do tych dwóch słów Lipski przywiązywał nieco większą uwagę.

Oczywiście, w czym powtórzmy opinię Mielhorskiego, musimy słowa Augustyna rozumieć, niejako poza kontekstem, jaki nadał im biskup Hippony. Fakt, że Lipski je powtórzył, można rozumieć na dwa sposoby – pierwszy, rzecz jasna, dotyczyłby związku bezpośredniego z sytuacją opisaną w *Innym skrawku nocy*, o tym też mówi uwaga Milehorskiego; drugi, oczywiście trudniej uzasadnialny, jednakże również interesujący, polegałby na wyodrębnieniu ich oraz na próbie spojrzenia poprzez nie na dzieło Lipskiego w ogóle. Pierwszy wzmaczałby dramatyzm opisywanej sytuacji i przez ironiczne wiązanie odnosiłby się mimo wszystko do *Wyznań*, jak i zapewne do historii życia ich autora, nie będziemy jednak kontynuować tego wątku. Ten drugi sposób rozumienia „najniższy uroków” jak się wydaje przywiódłby nas do ostatecznie znaczenia życia osłabionego, życia niepomernie słabego.

Najniższe, najdrobniejsze, najslabsze pięknotki, piękności, czy jak chce Lipski, uroki można rozumieć również jako iluminacje na dnie, iluminacje życia osłabionego, życia rozgrywającego się na granicy ontologicznej, dotkniętego i zranionego. Staje się to wyrażnierzeczą główną i podstawową tematu pisania Lipskiego, jak choćby w *Innym skrawku nocy*. Cieleśne porażenie zostaje tu opisane językiem prostym, pozbawionym retorycznego dryfu. Właściwie prócz metafory kropel krwi wsiąkających w ziemię, i oprócz konotacji, które roztacza leksem „nieskończoność”, mamy przed sobą komunikat, czystą informację, znak życia staranowanego, przetrąconego, złamanego. Oczywiście wprowadzenie tegocytatu, wprowadzenie niejako oddolne, kanalizuje ową czystą na pozór informację – język czysto informatywny zyskuje teraz stopień drugi, staje się językiem świadczącym głębokie

⁵⁴⁵ Saint Augustin, *Confessions*, przekł. L. Gougau, Paris 1923, s. 56.

nieporozumienie między sytuacją i doświadczeniem, a dyskursem, mówiąc ogólnie, przynależnym idei ocalenia człowieka przed ciemnością świata zewnętrznego, ale i ciemnością świata wewnętrznego.

Pisane przez Lipskiego iluminacje właściwie nie mają nic wspólnego z iluminacjami światła ocalającego, są ciemne i cielesne, płynne w sensie organicznym, odsłaniają ciało poniżone, zmiażdżone. Orbitują wokół ostatecznej granicy, którą jest śmierć. Mimo to jednak nie możemy sprowadzić ich tylko do negacji. Choć rozświetlają wypreparowane z rzeczywistości i z historii dosłownie skatowane istnienie i życie sprowadzone na dno, to w tym właśnie obrębie ma miejsce rzecz niezwykła – nawet wśród ciemności, w ciele rozchwievanym, w owym życiu występującym w stopniu bliskim zeru, okazuje się, że nawet tu na samym dnie zjawia się jakieś „poza tym”, jakieś inne *infimis pulchris*: „[...] Jeszcze jest nadzieja, ale tak mała jak pająk o północy. Poza tym są jeszcze spadające gwiazdy. Powinien się właściwie nazywać deszczyk-nieboszczyk, a [brak słowa – H.G] nieboszczyk-deszczyk” [Pzz 2002, 81]. To wystrzępione zdanie, zanikające wraz ze swoim sensem, niedopisane, wybrakowane, zawiera jednak próbę wystosowania jakiejś antytezy wobec tego wszystkiego, o czym była mowa wyżej. Zdanie to pochodzi z notatki zatytułowanej *Walka z podświadomością* (tekst ten znajduje się poza częścią, w której zebrane są egotyki, wedle Hanny Gosk, utrzymany jest w poetyce listów miłosnych pisanych przez Lipskiego, co również ma znaczenie).

Na potwierdzenie przejawów owych innych *infimis pulchris* życia osłabionego chcielibyśmy przedstawić jeszcze dwa egotyki. Pierwszy z nich to zapis noszący tytuł *Narysować kotka*:

Narysować kotka. Piszę słowa skazane na zagładę przez czas,
przez przestrzeń;

niewarte chwili obecności, jak ranne ptaki przelatujące morze. Jest
noc parna, niespokojna (14 list*). Podziemne krążenie,
przelewanie: wiosna. Koty uginają blachę na dachu.

Kocha się w siostrze. Nienawidzi szwagra. Musi myśleć o jego
penisie, wyobraża go sobie: gdy jest mały, pomarszczony – cieszy
się; jak jest duży i biały – ogarnia go szal.

Na starych drzewach rosną domy. Pokrzywione domy rosną na
starych drzewach i olbrzymie gałęzie mieszają się z ciemnymi
schodami.

Tętni głębia ziemi: wiosną jak puls bije nerwowo głębia ziemi.

[Pzz 2002, 58]

Drugi o znamiennym tytule *O szczurach*:

Szczury są żywiołem.

Petersburg zimą. Do wodopoju nad zamarzającą Newę. Szły co rano milionami, mlaskając ogonami. Ludzie zamykali domy, barykadowali się, ludzie śmierdzący, nienawistni, nienawidzący. Szczury dostojne, szare, z futrami zimowymi. Gdy Newa była pod lodem, szły ku dalekiemu morzu. Potem wracały.

Dostojne i Królewskie.

Są zawsze z ludźmi, ale oni nie zdają sobie z tego sprawy. Ludzie próbują fletu i to się czasem udaje.

Pod miastami. Przerastają swoją liczbą, inteligencją, organizacją ludzi.

Szczury są żywiołem.

[Pzz 2002, 64]

Pierwszy z zacytowanych tekstów przywodzi na myśl swą konstrukcją parataksę – zestawione ze sobą są strzępy, osobne, dotyczące różnych spraw, od autotematycznego początku, przez niby dziennikową, intymistyczną adnotację, przez fragment przypominający plan jakiejś mikro-fabuły, przez metaforyczny obraz rosnących na drzewach domów, aż do krótkiego zdania opartego na powtórzeniu motywu bijącego tętna głębi ziemi. W ciemności, na samym dnie da się słyszeć tętno – oto zdaje się jedna z tajemnic dna. Drugi z zacytowanych egotyków to alegoryczna powiastka odwracająca porządek: ludzie są śmierdzący, nienawistni, źli, szczury zaś są dostojne, królewskie – szczurze *dominium* to żywioł możliwy do spostrzeżenia tylko wtedy, gdy zejdzie się pod powierzchnią rozświetlonej pozornym światłem powszechności. Oczywiście podajemy tu tylko skróty, możliwe drogi rozumienia. Wydaje się jednak, że tak tekst *Narysować kotka*, jak i *O szczurach* kierują wzrok na to, co może zostać pominięte w rozpatrywaniu dzieła Lipskiego jako tylko symptomatografii zdruzgotanego ciała.

Wprowadzona powyżej w charakterze deskryptywnym kategoria życia osłabionego nawiązuje rzecz jasna do propozycji słabej ontologii Giorgio Vattimo. Łączy się więc poniekąd z tym, co wcześniej określiliśmy jako *geringes Sein*, czyli drobne życie, do którego Lipski daje poniekąd i swój przypis, nieoryginalny, powzięty, pożyczony, ale niemożliwy do pominięcia; chodzi oczywiście o „najniższe uroki”, o owe inne *infimis pulchris*.

DOŚWIADCZENIE DRUGIE: *NIESPOKOJNI*. PISANIE PAMIĘCI. PISANIE ŻYCIA.

TYŁEM DO PRZYSZŁOŚCI

Niespokojni to objętościowo największy spośród utworów, które pozostawił po sobie Leo Lipski. Na końcu powieści znajduje się nota autora: „Pisane w Teheranie, Bejrucie i Tel Awiwie, skończone w grudniu 1948 r.” [P 2015, 150]⁵⁴⁶. Dzieło to można traktować, w dalece posuniętym uogólnieniu, jako spojrzenie wstecz. Wydaje się, że można rozumieć to spojrzenie w tym duchu, w jakim Walter Benjamin opisuje akwarelę *Angelus Novus* Paula Klee. Widoczny na akwarceli anioł, bohater śmiertelnego dramatu historii, jak pisze Benjamin, „[...] ma szeroko otwarte oczy, otwarte usta i rozpostarte skrzydła. [...] Twarz zwrócił ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch wydarzeń, on widzi jedną wielką katastrofę, która nieustannie piętrzy gruz i ciska mu je pod nogi. Chciałby może zatrzymać, pobudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Lecz od rajy wieje wichur, który zaplątał mu się w skrzydła [...]. Wichur ten gna go niepowstrzymanie w przyszłość, do której zwrócony jest plecami [...]”⁵⁴⁷. Pewne podobieństwo pomiędzy tymi dwoma spojrzeniami można już skonstatować podczas lektury pierwszego rozdziału *Niespokojnych*: „Nienawidzę dnia – mówi bohater-narrator – złego snu gdy zanurzam się w noc, jak w wodę, w której pływa księżyc i spełnione twarze sprzed siedmiu lat. Dziewczeta mają wargi zimne i mokre i oczy wyblakłe, jak na starych fotografiach. W ich włosach rosną wodorosty, w granatowej, połyskującej wodzie falują ich odbarwione ciała, z wody wychodzi mokry księżyc, metalowy żółt” [P 2015, 29]. W innym z kluczowych dla nas fragmentów narrator *Niespokojnych* referuje doświadczenie

⁵⁴⁶ Agnieszka Maciejowska w *Słowie wstępnym* do wyboru dzieł Lipskiego (*Powrotu*) przybliży nieco historię związaną z tułaczką autora: „[...] Jeszcze w ZSRR, ściślej – w Uzbekistanie, Lipski trafił do opisanego później w opowiadaniu *Waadi* szpitala z powodu wielotygodniowej wysokiej gorączki. Wiadomo, że panowała tam wtedy epidemia tyfusu. Po latach w komentarzach do historii jego choroby pojawia się sugestia, że przeszedł wówczas nierozpoznane zapalenie opon mózgowych. Kiedy wraz z Armią Andersa znalazł się w Teheranie, zachorował ponownie – tym razem na zapalenie opłucnej. Jeśli rzeczywiście, jak można podejrzewać, chorował wcześniej na gruźlicę, nie była to błaża przypadłość, spowodowała zresztą zwolnienie z wojska. W Palestynie doszła nowa dolegliwość – ataki epilepsji. Jej leczenie wiązało się z przyjmowaniem znacznych ilości leków o skutkach oślepiających. Dla człowieka o ambicjach pisarskich – zabójczych.

Wreszcie po wyjeździe na studenckie stypendium do Bejrutu trafia go paraliż. Nie jest jasne, na jakim tle go dotknął, tak jak nie jest pewne, czy faktycznie przechodził tyfus, co podają niemal wszyscy, którzy o nim piszą. Wojskowe namioty, choroby, śmierć brata pod Monte Cassino, próba rozpoczęcia studiów w Bejrucie, paraliż, bliskowschodnie szpitale, palestyńskie domy opieki, nędzne wynajmowane ze współlokatorami pokoiki, a w końcu izraelska wojna wyzwolenicza – w tych warunkach udaje mu się pisać *Niespokojnych*, których kończy w 1948 roku. Powieść podsumowującą przedwojenny etap biografii i wyznaczającą zarazem, przede wszystkim stylistycznie, późniejszą perspektywę wojennego rozbitka. Tempo jej powstawania było najwyższe – pięć lat wobec dwunastu poświęconych na pozostałe, skromniejsze objętościowo utwory” [P 2015, 9-10].

⁵⁴⁷ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. A. Lipszyc, w: Tenże, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Kraków 2012, s. 316.

wewnętrzne głównego bohatera: „Pomału podniosły głowę krzyczące albatrosy i kołyszące się niebo, i zobaczył swoją przeszłość, która posuwała go wolno, przymykając mu oczy, na to miejsce straszne i urzekające, na brzeg przepaści, gdzie stał po raz pierwszy twarzą w twarz z przestrzenią. I modlił się do Boga, którego nie było, i modlił się do siebie, nie wierząc, że to będzie jego przeznaczeniem” [P 2015, 58].

Istotne znaczenie posiada także nota informacyjna, jeśli można tak rzec, którą autor umieścił na początku powieści. Należy rozumieć ją podobnie jak powyżej wskazane wyjątki. Oto jej treść: „Prawie wszystkie prototypy osób, występujących w tej książce, zginęły. Typy – nie istnieją. Może to i lepiej” [P 2015, 25]. W syntetycznym skrócie możemy więc stwierdzić, że mamy tu do czynienia ze spojrzeniem w nieobecność, z próbą wpatwienia się w „nic” świata, tego świata, którego już nie ma.

KADISZ, CZYLI PRZECIW ACEDII

Jeśli posłużyć się deskryptywną formułą, której używa Jagoda Wierzejska dla skomplikowanej konstrukcji osoby mówiącej w dziele Lipskiego⁵⁴⁸, możemy powiedzieć, że *subiectum Niespokojnych* rzeczywiście przypomina kogoś, kto jest plecami zwrócony ku przyszłości i spogląda uporczywie w stronę tego, co było, ale nie jest to wyłącznie minione, są to sprawy i osoby, z których został odarty zrzędzeniem czy też przekleństwem piekielnej historii rozgrywającej się pod koniec drugiej połowy XX wieku. Chciał Lipski opisać, a właściwie napisać „cudowne lata krakowskie”⁵⁴⁹ (w listach do Michała Chmielowca nazywa Lipski *Niespokojnych* „powieścią krakowską”⁵⁵⁰) – czas swego dojrzewania, rodzących się zażyłości, wspólnot, miłości, upodobań, ferworu doświadczeń, a także pierwszych inicjacji w pisanie. Rzecz to oczywiście nie nowa, powtarzana do znudzenia w literaturze wszystkich czasów. W przypadku Lipskiego, chcącego w *Niespokojnych* prze-pisać dawne i stracone, nie możemy zapomnieć, że zamiar ten niesie na sobie naznaczenie czymś pozostającym jednakże poza diegezą powieściową. Chodzi oczywiście o Zagładę.

⁵⁴⁸ J. Wierzejska, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*, Warszawa 2012, s. 365 – 474.

⁵⁴⁹ Por. H. Gosk, *Jesteś sam w swojej drodze*, Izabelin 1998, s. 19.

⁵⁵⁰ Tak *Niespokojnych* określił Leo Lipski w liście do Michała Chmielowca: „Piszę powieść z czasów krak.[owskich] wyłącznie prawie erotyczn[ą] i o wielu rzeczach”. Ręczny dopisek pod cytowanym tekstem: „NAPISZĘ PANU O NIEJ” (pisany już lewą ręką, o czym informuje uwaga Lipskiego na początku listu). Dokładna data listu jest nieznana, u góry, po prawej stronie, widnieje ołówkiem dopisany przedział: „1944-1948”. Także w innym, późniejszym liście do Chmielowca znajduje się wzmianka o „powieści krakowskiej” (data tego listu także pozostaje bliżej nieustalona, w prawym górnym rogu widnieje dopisek ołówkiem: „przed 26.03.1948”) Archiwum Emigracji w Toruniu.

W emocjonalnym komentarzu do powieści Stanisław Beres próbuje scharakteryzować sytuację owego *subiectum* opowiadającego historię *Niespokojnych* (oczywiste jest jednak to, że Beres miał na myśli samego Lipskiego):

Oto dramat strażnika zabitego świata, jedyne depozytariusza minionego istnienia uzdolnionej, wygłodniałej życia młodzieży, wykreślonej z list żywych jednym smagnięciem bicia historii. [...] To czuwanie nad grobami. [...] Czuwanie w udręce przeświadczenia, że to wszystko na nic, bo jeśli świat może powołać do życia tak wielkie ludzkie piękno, tak silny głód życia i tak jasne, budzące się do życia talenty tylko po to, by następnego dnia strącić je w ogień i doły straceń, to nic już nie ma sensu. I jeśli ocalał z pogromu ten jeden, to już nigdy nie będzie spał spokojnie, nawiedzany przez głosy i obrazy dobiegające z przeszłości.⁵⁵¹

Dalecy pozostajemy od pełnego emocji tonu Beresia. Nie możemy jednak nie traktować pierwszej powieści Lipskiego jako szczególnego przejścia, swoistego *periphrasis*, przez ową ranę historii ludzkiej, która jednak przede wszystkim dla autora *Niespokojnych* była raną wrastającą ku jego wnętrzu, raną nieprzechodnią. W tym sensie rację ma Beres, pisząc, że *Niespokojni* to żałobna pieśń: „[...] Swój kadisza za piękną Idę [Elbinger – P. P.], brata Stanisława i wszystkich przyjaciół młodości Lipski odmawiał na pożółkłych kartach swej pierwszej powieści przez pół wieku, otwierając je być może każdego dnia pozbawionymi czucia, sparaliżowanymi bezwładem palcami. Tę żałobną modlitwę, która stała się jego pisarską udręką, przerwała dopiero śmierć, łącząc go z tymi, których prochy rozwił straszliwy wiatr Holokaustu”⁵⁵².

Nie jest bowiem tak, jak mogłoby się wydawać przy nieznajomości tekstu życia pisarza, iż *Niespokojni* są projektem li tylko literackim. Portret Leo Lipskiego, zakochanego w Idzie Elbinger młodego artysty, któremu wojna odebrała całą krakowską rzeczywistość, uświadamia, że powieściowe Ja, czekając, aż obrazy podniosą się przed nim „jak przed zaklinaczem węże”, walczy o najwyższą stawkę. Stawki owej nie określa igranie figurami, które w najlepszym razie można podciągnąć pod Adornowski projekt estetyczny, zakładający postrzeganie rzeczy „tak, jak się przedstawiają ze stanowiska zbawienia”.⁵⁵³

⁵⁵¹ S. Beres, *Posłowie*, w: L. Lipski, *Niespokojni*, Olsztyn 1998, s. 215.

⁵⁵² Tamże, s. 216.

⁵⁵³ J. Wierzejska, dz. cyt., s. 411.

Niespokojni to dzieło nieuspokojonego serca, dzieło-pamięci, ale i dzieło-pożeganie z tym, co zaszło nieodwołanie ku nieobecności. Jak stwierdza Wierzejska, Lipski, pisząc *Niespokojnych*: „Nie powraca nostalgicznie do dawnego świata, ale żegna się z nim, oddając mu sprawiedliwość i prosząc o jego odnowienie [...]”⁵⁵⁴. Rzecz jasna nie idzie tu o odnowienie w porządku ontologicznym, to odnowienie w porządku znaczącym, celujące przeciw acedii i znieruchomieniu, jakie wywołują niewezwane po imieniu demony traumy (do kwestii tych wracamy później).

DEBIUT POST MORTEM

Gdy powieść *Niespokojni* ukazała się drukiem, od jej powstania minęło pięćdziesiąt lat – pierwsze wydanie zostało opublikowane dopiero w 1998 roku, niedługo po śmierci pisarza⁵⁵⁵. W tym względzie warty uwagi jest fakt, że dzieło to stanowi właściwy debiut Lipskiego (pomijamy pomniejsze utwory opublikowane przed wojną). Ale należy podkreślić, że koncept, który leży u podstaw *Niespokojnych*, swe źródła ma w okresie przedwojennym. Między innymi świadectwem tegoż są publikowane w ówczesnych czasopismach fragmenty tytułowane *Jola, czyli grzebanie w przeszłości*⁵⁵⁶, *Muzyk i dziewczyna*⁵⁵⁷, *Niepokoje księżycowe*⁵⁵⁸, *Śmierć (2)*⁵⁵⁹[Pzz 2002, 117-119, 120-124, 125-127, 128-139]. Pierwszy i trzeci z wymienionych utworów zostały przez Lipskiego określone w podtytule jako fragmenty należące do większego utworu noszącego tytuł *O niepokoju i śmierci*⁵⁶⁰, nie jest jednak jasne, czy utwór taki wyszedł poza szkicową ramę, czy też pozostał w większości w sferze zamysłu⁵⁶¹. Można jednak stwierdzić, że wraca on w pewnym sensie poprzez *Niespokojnych* (do kwestii tej wracamy nieco później).

⁵⁵⁴ Tamże.

⁵⁵⁵ L. Lipski, *Niespokojni*, Olsztyn 1998.

⁵⁵⁶ Prwdr. „Nasz Wyraz” 1936, nr 2, s.12.

⁵⁵⁷ Prwdr. „Nasz Wyraz” 1936, nr 4, s.6-8.

⁵⁵⁸ Prwdr. „Nasz Wyraz” 1937, nr 7, s.3.

⁵⁵⁹ Prwdr. „Pion” nr 47 z 27 listopada 1938 roku.

⁵⁶⁰ Na temat wczesnej prozatorskiej twórczości Leo Lipskiego pisze obszernie Marta Cuber. Wskazuje główne obszary tematyczne, wokół których orbitują te utwory, jednocześnie badaczka podkreśla obecność we wczesnej twórczości Lipskiego swoistego językowego mariażu romantycznego paradygmatu (eksplozji uczuć, hipertrofii wnętrza) i modernizmu (prócz wymienionych cech dochodzi do głosu przestrzeń niesamowitego, przedstawianiu podlegają graniczne doświadczenia, zjawia się w niej również nowoczesna symbolika niewyraźnego). Zob. M. Cuber, dz. cyt., s. 16 - 51. Por. H. Gosk, dz. cyt., s. 30-33.

⁵⁶¹ Por. H. Gosk, dz. cyt., s. 30-33.

Pozostałe dwa z wymienionych powyżej opowiadań nawiązują do *Niespokojnych* właściwie bezpośrednio. W *Muzyku i dziewczynie* główną postacią jest Ewa (przypomnijmy, że to imię, które posiada główna bohaterka *Niespokojnych*), co więcej forma narracji pozostaje zbliżoną do tej z *Niespokojnych*, nadto mamy pewną zbieżność motywów. *Śmierć* (2), najdłuższe spośród wymienionych opowiadań, nawiązuje do *Niespokojnych* w wyjątkowy sposób – historia, która została przedstawiona w *Śmierci* (2) (gwoździ ścisłości – chodzi o kluczowy fragment opublikowanego przed wojną opowiadania) jest „dosłownie” pisana przez Emila, pierwszoplanową postać *Niespokojnych* [P 2015, 36-37]. Ma to miejsce w trzecim rozdziale zatytułowanym *Drogi donikąd* [P 2015, 32-42].

Niespokojni jako całość zawierają mnóstwo pośrednich, ale także zupełnie jasnych odniesień i nawiązań do literatury i filozofii, począwszy od Platońskich dialogów, przez psychiatrię, psychoanalizę, filozofię egzystencjalną; z literackich odniesień warte wskazania są tacy autorzy jak J. W. Goethe, Józef Roth, Tomasz Mann, Robert Musil, Marcel Proust, Alain-Fournier, Henry de Montherlant, Luis-Ferdinand Céline. W samej powieści wymieni są między innymi Franz Kafka, Stanisław I. Witkiewicz, James Joyce (to tylko pierwsze pozycje z długiej listy) [zob. P 2015, 82]. Kwestię „wczytanych” dzieł literatury i filozofii w przestrzeń tekstu *Niespokojnych* obszernie opisuje i precyzyjnie analizuje w swej książce poświęconej twórczości Lipskiego, noszącej znamienity tytuł *Trofea wyobraźni*, wspomniana już Marta Cuber. Badaczka ta jest autorką inspirującej i niezwykle interesującej psychoanalizy tekstu *Niespokojnych*. Nie możemy również w tej sytuacji pominąć innej niezwykle ważnej pracy dotyczącej twórczości Lipskiego, której autorką jest Jagoda Wierzejska. Mamy tu na myśli jej książkę *Retoryczna interpretacja autobiograficzna*, w której część trzecia poświęcona jest Lipskiemu (pozostałe dotyczą Andrzeja Bobkowskiego i Zygmunta Haupta)⁵⁶².

Wartym uwagi jest fakt, że *Niespokojni*, przynajmniej przez pewien czas, na przemian nazywani byli zbiorem opowiadań i powieścią. Do zaistnienia tej sytuacji przyczynił się zresztą sam autor, podpisując pierwszą stronę maszynopisu słowem „opowiadania”, podczas gdy w listach, jak też i w samym utworze, we fragmentach autotematycznych, pojawia się wielokrotnie nazwa „powieść” odnosząca się wprost do owego dzieła⁵⁶³. Na kwestię tę zwraca uwagę również Stanisław Bereś w posłowie umieszczonym w pierwszym wydaniu

⁵⁶² J. Wierzejska, dz. cyt.

⁵⁶³ Por. H. Gosk, dz. cyt., s. 49.

Niespokojnych, rozstrzygając genologiczną wątpliwość na rzecz powieści⁵⁶⁴. Hanna Gosk oraz Marta Cuber także definiują rzeczony utwór jako powieść, choć w pewnej granicznej odmianie⁵⁶⁵. Podobnie rzecz ujmuje także Jagoda Wierzejska:

[...] najobszerniejsze dzieło Lipskiego, długo było uważane przez krytyków za cykl opowiadań, co tłumaczyć można tym, że pisarz ogłaszał jego fragmenty, stosunkowo luźno ze sobą związane, na łamach londyńskich „Wiadomości”. Jednak z dzisiejszej perspektywy, kiedy dysponujemy całością tekstu [...] wydaje się, że jego atomizacja nie jest tak duża, aby nie można go było określić mianem powieści – nawet jeśli sam Lipski dopisał na tytułowej karcie maszynopisu: *Opowiadania*. Tę intuicję potwierdza kwalifikacja genologiczna, która pojawia się w treści *Niespokojnych*: o bohaterze, Emilu, mówi się tu, iż „kończył jakąś bazgraninę, ale ponieważ to jest mało interesujące dla tej powieści, to ją opuszczono”.⁵⁶⁶

Niespokojni składają się z trzydziestu epizodów-rozdziałów, które dosyć swobodnie nawiązują do siebie⁵⁶⁷. Na szczególną uwagę, co należy podkreślić na wstępie, zasługuje pierwszy rozdział, noszący tytuł *Św. Paweł*. Wydarzenia przedstawione w tym wprowadzającym rozdziale względem perypetii opisanych w kolejnych częściach cechuje znacząca różnica czasowo-przestrzenna – a mianowicie, akcja *Św. Pawła* dzieje się *post factum* i w zupełnie innym miejscu wobec czasu i miejsca zdarzeń opisanych w kolejnych rozdziałach. Ujmując rzecz ściśle – wydarzenia opisywane w *Św. Pawle* mają miejsce podczas wojny⁵⁶⁸; ponadto rzecz dzieje się prawdopodobnie w jednym z miast-postojów na drodze Polaków zwolnionych z więzień i łagrów z ZSRR (należy brać pod uwagę Bejrut, albo Tel Awiw – miasto opisywane leży nad morzem⁵⁶⁹). Akcja pozostałych rozdziałów toczy się przed wojną; jeśli idzie o miejsce akcji, to jest nim miasto, które faktycznie zdradza cechy

⁵⁶⁴ „Nie ulega wątpliwości, że ta dziwna, poszarpana narracyjnie powieść o dojrzewaniu, którą przez wiele lat przyszło nam uważać — za zgodą autora — za zbiór opowiadań, nie może być postawiona obok *Dnia i nocy* oraz *Piotrusia*, gdyż pisarzowi nie udało się nadać jej tak czystego, jak w tam tych utworach, szlifu językowego, ani wyrugować z niej młodzieńczych naiwności, ciężenia młodopolskiego dekadentyzmu oraz podlanej erotyzmem podkulturowości. Odnajdujemy w niej jednak znamiona tej samej zachłanności poznawczej, która każe penetrować odmienne stany świadomości, interesować się dziwnością potrzeb ludzkich, wychwytywać czynniki popychające człowieka ku zachowaniom nietypowym lub nawet ekstremalnym”. S. Bereś, *Postłowie*, w L. Lipski, dz. cyt., s. 212.

⁵⁶⁵ Zob. H. Gosk, dz. cyt., s. 49-50. Zob. także M. Cuber, dz. cyt., s. 53.

⁵⁶⁶ J. Wierzejska, dz. cyt., s. 365-366.

⁵⁶⁷ Por. H. Gosk, dz. cyt., s. 50.

⁵⁶⁸ Hanna Gosk sugeruje, że akcja *Św. Pawła* rozgrywa się w mniej więcej w latach 1942-1943 (Tamże, s. 50).

⁵⁶⁹ „Wiatr wieje od morza, drzewa rzucają głowami. [...]”. I w innym miejscu: „Ciemność i morze gotują się. A to siedzi we mnie. Niemożna tego wypluć. Łażę wzdłuż bulwarów, ale nie pomaga [...]” [P 2015, 27, 28]

przedwojennego Krakowa⁵⁷⁰, jednakże nie możemy tej konkretyzacji uznać za ostateczną, między innymi z tego powodu, że w tekście pojawiają się wyraźne sugestie, jakoby i to miasto leżało nad morzem⁵⁷¹. Inną istotną kwestią wyróżniającą rozdział *Św. Paweł* jest to, że stanowi on również swego rodzaju autotematyczne *credo* waloryzujące pisanie jako specyficzną formę życia. Tym samym owy prolog-epilog nadaje szczególną atrybucję rozwijającej w kolejnych rozdziałach narracji (do kwestii tych wracamy później).

PISANIE AD INITIUM

Jak można już pośrednio wywnioskować z podanych przez nas uwag, *Niespokojni* to powieść spojona z autobiograficznym doświadczeniem Leo Lipskiego. Potwierdzają to zresztą uwagi badaczy, którzy zajmowali się tym dziełem autora. Wedle tej konstatacji przebiegają interpretacje Jagody Wierzejskiej, Marty Cuber i poniekąd także te dokonane przez Hannę Gosk. Pierwsza z wymienionych rozpatruje autobiograficzną tkankę powieści z punktu widzenia retorycznych komplikacji, które koncentrują się w strukturze wypowiadającego *subiectum* (złożona relacja narratora-bohatera wobec narracji i fabuły); druga z badaczek, jak już wskazaliśmy, podejmuje się odkrycia sublimowanych treści obecnych w powieści Lipskiego. W przypadku Hanny Gosk, autorki pierwszej monografii twórczości Lipskiego, szczególnie istotną dla nas pozostaje jej sugestywna opinia, wedle której *Niespokojni* Lipskiego są przykładem powieści-laboratorium (podług tego stanowiska Gosk prowadzi swe analizy *Niespokojnych*)⁵⁷².

⁵⁷⁰ Można tu sugerować się wskazywaną przez nas opinią samego autora, który *Niespokojnych* określa mianem „powieści krakowskiej”. Ponadto świadczą o tym fragmenty w powieści – między innymi sekwencje: „[...] Wieczorem Emil zobaczył już z daleka dwie wieże jego miasta, ułożone w białawej mgłę, jak w wacie. Potem wjechał na dudniący most. Nad spokojną rzeką, napęczniałą i dojrzałą, stali nieruchomi rybacy. Nagie dzieci biegały wzdłuż brzegu. Stały i machały rękami w stronę pociągu” [P 2015, 42]. Inny fragment: „[...] Ewa mieszkała nad rzeką, w brudnej i starej dzielnicy, gdzie ulice nazywały się Wąska i Ciemna. Jej ojciec miał tam sklep. Bachory pisały na jezdni; były wyblakłe, złośliwe i mądre. [...] Po jezdniach chodziły senne koty. Wieczorem ludzie siedzieli przed bramami domów, a pary leżały nad rzeką, na wytłuszczonych łąkach”. [P 2015, 75]. Warto dodać, że nazwy ulic wymienione w podanym tekście są występującymi do dziś nazwami ulic krakowskiego Kazimierza.

⁵⁷¹ „[...] Matka znalazła ją w stanie „ja byłam gdzie indziej” nad morzem, pod skałą. Dostała pokój. Urządzała go cały rok: wszystkie pieniądze wydawała na maskotki — same koty, tylko jedna małpa” [tamże 71]. Inny przykład: „[...] Aha, jeszcze jej stosunek do morza. Nigdy nie nauczyła się pływać, ponieważ jak tylko wchodziła do wody, robiła się biała i zielona. Natomiast miała swoje ulubione miejsce nad morzem, pod pewną skałą, gdzie był mech i mogła tam siedzieć całymi godzinami” [tamże, 72]. A także: „[...] Miała zmysł orientacyjny i wyczuć miejsc nieznanych. Ilekroć włóczyli się po wertepach, po uliczkach portowych, a ona go wyciągała nieznany przejściem, on ją pytał: — Byłaś tu już? - Nie, ale... ja to miejsce znałam” [tamże, 100].

⁵⁷² „Leo Lipski – zauważa Gosk – traktuje tekst swojej powieści jak przestrzeń laboratorium, w którym młodzi bohaterowie ćwiczą doświadczenia erotyczne. Eksperymenty inicjacyjne bywają warte obserwacji. Dlatego do «akcji» wciąga się również czytelnika. Służy temu aktualizujący «zapis sceniczny» i komentarze narratora,

Pionierka badań nad twórczością Lipskiego wyraźnie wskazuje na związanie tego, co możemy nazwać ogólnie stylem i formą: „*Niespokojni* są [...] powieścią o podłożu autobiograficznym, a więc pełną strukturalnych sprzeczności. Quasi-porządek poszczególnych części utworu odzwierciedla emocjonalny nieład panujący w duszach jego bohaterów i jest w większym stopniu odbiciem stanów psychicznych nadawcy tekstu niż przejawem świadomej dyskusji z konwencją powieściową sensu stricte. Można to uznać za jeden z sygnałów autobiograficzności wyłaniających się z samej struktury tekstu”⁵⁷³. To bezpośrednie związanie tego, co Gosk nazywa „sygnałami autobiograficzności”, z tekstową strukturą, podkreśla przede wszystkim bezpośrednie śladowanie obecności autora w dziele. Lipski rzeczywiście „pisał sobą” i „pisał siebie”⁵⁷⁴. Kwestie te, jak wskazuje Ryszard Nycz, charakteryzujące w pierwszej połowie XX wieku dwa odmienne nurty pisania, zyskują w dziele Lipskiego kształt nierozzerwalnego tandemu.

Należy jednak podkreślić, że owego podłoża autobiograficznego w powieści *Niespokojni* nie możemy sprowadzić wyłącznie do narracyjnej próby rekonstrukcji przeszłego „ja” czy też do projektu tożsamościowej fabuły, który miałby za zadanie przywrócić przeżycia zapoznane, a fundujące i determinujące stan obecny⁵⁷⁵. Nie ulega wątpliwości, że te

wychylającego się spoza ram świata przedstawionego utworu” (H. Gosk, *Jesteś sam w swojej drodze*, Izabelin 1998, s. 60). Uwaga ta mimo wszystko wydaje się nieco myląca; wynika z niej, jak też z większości wiążących opinii Gosk, że *Niespokojni* to powieść erotycznych wtajemniczeń, uderzająca w obyczajowość, oparta na modelu prozy mającej szokować. Należałoby jednak stwierdzić, że owe inicjacje nie pełnią nadrzędnej roli w powieści Lipskiego. Wobec tematów innych, ważniejszych, pełnią one rolę pośrednią. Relacja Emila i Ewy, wedle Gosk, stanowiąca główną scenę miłosnych eksperymentów w *Niespokojnych*, pozwala widzieć ją jako o wiele bardziej złożoną relację miłosną mężczyzny i kobiety. Nie jest więc tak, że owo „tekstowe laboratorium” dotyczy tylko zmysłowego rozpasania, specyficznego podejścia do relacji erotycznej czy wreszcie eksperymentów z seksualnością (*notabene* trzeba jednak odróżnić „tekstową przestrzeń” od przestrzeni fabularnej, które, jak się wydaje, Hanna Gosk ze sobą łączy, nie uzasadniając tego ruchu dostatecznie). Należałoby raczej rzec, że *Niespokojni* jako powieść-laboratorium przede wszystkim dokonuje takiego eksperymentu, który powinno się lokować w ramach literatury doświadczenia, tak jak rozumie ową kwestię Ryszard Nycz (por. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012), zatem powinniśmy przyznać jej status „rzeczywistego” doświadczenia literackiego w obrębie tekstu, w którym podejmowany jest problem traumatycznej „relacji” Lipskiego ze światem, który stracił, tym samym chodzi tu o relację z „ja” Lipskiego, które z tym światem bezpowrotnie utraconym było związane (w kwestii statusu „tekstu” zob. na przykł. R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, „Teksty Drugie” 1996, nr 6, s. 187-195).

⁵⁷³ H. Gosk, dz. cyt., s. 54.

⁵⁷⁴ Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 65-68.

⁵⁷⁵ Na ten temat traktuje prawie cała literatura przedstawiająca autobiografię nowoczesną jako swoistą metodę re-konstytucji świadomości i samowiedzy. Oczywiście przebiega to niejako wespół z teoriami, które widzą w narracjach zinstytucjonalizowane formy refleksyjności (należy tu oczywiście wskazać solidne filozoficzne podstawy). Niewielka próbka bibliograficzna wprost zdradza nośność, jaką kwestia ta zyskała w XX wieku. Wybrane pozycje: R. Lubas-Baroszyńska, *Tożsamość i autobiografia*, „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2, s. 139-157; *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009; M. Czermińska, *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987; P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Baroszyńska, Kraków 2001; T. Todorov, *Ludzie opowieści*, przeł. R. Zimand, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1;

kwestie mają tu niebagatelne znaczenie, ale problem *Niespokojnych* sięga głębiej. Zwróćmy uwagę na jeszcze jedną ważną obserwację: „Wstępne wrażenie, które pozostawia po sobie lektura pierwszej powieści Leo Lipskiego – podkreśla Hanna Gosk – wiąże się z jej płaszczyzną stylistyczną zorganizowaną przez swoisty język, którego słownik składa się z rodziny wyrazów należących do pola tematycznego słów: cielesność-empiria, dojrzewanie-wyobrażnia, a gramatykę buduje sytuacja testowania doznań, przebywania kolejnych inicjacji intelektualno-erotycznych”⁵⁷⁶. Językowo-stylistyczny *genr* oddający ducha doświadczeń inicjalnych, na który zwraca naszą uwagę Gosk, pozwala widzieć w *Niespokojnych* bardziej radykalny, ujmowany niejako holistycznie, tragiczny, pisany ceremoniał przejścia, który realizował się w obrębie doświadczenia egzystencjalnego samego autora. Nie można zatem tej powieści traktować tylko jako powieści – pisanie *Niespokojnych* było dla Lipskiego doświadczeniem *sensu stricto*. Teza ta ma swoje uzasadnienie w tym, że w dzieło, o którym mowa, zostało „wpisane” doniosłe, choć już na wstępie skazane na porażkę, zadanie „zbawienia” – jak rzecz ujmuje Jagoda Wierzejska⁵⁷⁷ – tego, z czego Lipski został odarty, a z czym łączyła go pamięć: „Obrazy leżą we mnie zastygłe, wyschnięte jak rośliny w zielniku, jak piersi starej kobiety. Ogłupiały jestem od luminalu, bromu, chlorału. Trupy leżą na drodze, która mnie od nich dzieli, jak progi kolejowe. Wojna: kłęb rodzących się dróg, które rosną, schodzą się, rozlatują nieobliczalnie, niespodziewanie, mimo to prawidłowo i nieuchronnie” [P 2015, 29]. Słowa te wypowiada bohater-narrator rozdziału *Św. Paweł*, legitymizując tym samym wskazywaną przez Wierzejską soteriologiczną potrzebę napisania *Niespokojnych*⁵⁷⁸.

zob. także Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2001; A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2006; P. Ricoeur, *Życie w poszukiwaniu opowieści*, tłum. E. Wolicka, „Logos i Ethos” 1993, nr 2; por. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. I–III, tłum. M. Frankiewicz, J. Jakubowski, U. Zbrzeźniak, Kraków 2008; K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003; J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006;

⁵⁷⁶ Por. H. Gosk, dz. cyt., s. 49.

⁵⁷⁷ J. Wierzejska, dz. cyt., s. 412.

⁵⁷⁸ Oczywiście każde poważnie traktowane pisanie autobiograficzne, w pewnym uproszczonym sensie, opiera się na swego rodzaju krypto-soteriologicznym kursie, a także na wierze, że to, co powiedziane, nawiązuje korespondencję z rzeczywistym przeszłym. Chcemy jednak podkreślić fakt, że w przypadku autora *Niespokojnych* nie dochodzi do wyrażonego wprost dążenia do spisania zdarzeń minionych. Doświadczenie traumatyczne Lipskiego musiało zostać napisane (w pewnym sensie jeszcze raz przeżyte) nie zaś opisane. Nie wpływa to jednak na fakt, że relacja, wedle której tekst powieści wiąże się z jego autorem, może być opisywana podobnie jak relacja tekstu autobiografii i jej autora. Autobiografię zobowiązuje, jak wynika z lekcji Lejeuna’a – „pakt referencyjny” (zob. P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001), w przypadku *Niespokojnych* ów pakt jest możliwy do wskazania, jednakże nie odnosimy się tu wprost do rzeczywistości, do rzeczy czy osób, a raczej do doświadczenia, które się z nimi wiąże. *Niespokojni* odnoszą do traumy wywołanej wojną, a przez to wykazują indeksalną więź z samym piszącym,

Podsumowując ten wątek, możemy stwierdzić, że powieść Lipskiego stanowi przykład pisanego *in extremis* – *Niespokojni* nie są wyłącznie autobiografią, nie są wyłącznie powieścią o inicjacjach, nie są też tylko zapisem seansu psychoanalitycznego. A jednocześnie – są tym wszystkim naraz. Podobnie rzecz ujmując, moglibyśmy powiedzieć, że *Niespokojni* powieści przeczą (*casus* Leirisa), a równocześnie są pełną realizacją literacką. Wszystko to jednak pozostaje w bezpośrednim związku z tym, co niewyobrażalnie bolesne⁵⁷⁹:

W Teheranie Lipski zaczął pisać swoją pierwszą powieść – *Niespokojnych*. Zanurzył się we wspomnienia krakowskiej młodości, a raczej szczenięcości, w opisy inicjacji seksualnych i intelektualnych swojego szkolnego środowiska, jakby chciał się odgrodzić od niepewności aktualnego losu. Odtwarzał, czasem niemal dosłownie, niektóre z przedwojennych publikacji, a także fragmenty zaczętej przed wojną i zaginionej powieści.

W papierach Lipskiego zachował się pisany odręcznie, wyraźnym charakterem plan *Niespokojnych*. Musiał powstać przed marcem 1945 roku, kiedy to dotyka go paraliż. Wszystko co odtąd napisze, będzie wystukiwane lewą ręką na maszynie. Przedostatnim punktem tego planu jest rozdział poświęcony śmierci Ewy, której pierwowzorem była Ida. Można założyć, że nie uśmierciłby symbolicznie ukochanej, o której los drżał zapewne przez wszystkie lata swojej wojennej gehenny. Czy i jakimi drogami zatem wieści z krakowskiego getta dotarły na Bliski Wschód – tego się już nie dowiemy.

[P 2015, 9]

który jej doświadczył, która w nim rezyduje, nie odnoszą natomiast do obiektywnego świata, w którym Lipskiemu dane było przebywać, raczej do straty, jaka „stoi” między podmiotem a pamięcią.

⁵⁷⁹ Odnosimy się tu do rozmowy, jaką przeprowadził Stanisław Bereś z Leo Lipskim (a właściwie z Łucją Gliksman, wieloletnią opiekunką i przyjaciółką Lipskiego). Oto odnośny fragment: Bereś: „Bohaterowie *Niespokojnych* to grono przyjaciół owładniętych pasją tworzenia, w wyjątkowo gwałtowny sposób dojrzewających intelektualnie i uczuciowo. Czy słusznie domyślam się, że to zbiorowy portret pana przyjaciół z okresu studiów? Co się z nimi stało?”. Na pytanie zwięźle odpowiada Lipski: „Pyta pan o bardzo bolesne sprawy”. Resztę dopowiada Łucja Gliksman: „Spróbuję panu odpowiedzieć na to pytanie, naturalnie na ile potrafię. Rzeczywiście, byli to ludzie bardzo zdolni. Roman Haubenstock-Ramati wybił się po wojnie jako muzyk i muzykolog w Wiedniu, gdzie zresztą później umarł. Stanisław Frenkiel był malarzem i profesorem pedagogiki sztuki. Mieszka w Londynie. Jakub Weismann, sportretowany w *Niespokojnych* jako Janek, został zabity we Lwowie przez Niemców. Do tego kręgu przyjaciół należeli też Adam Weissberg, który po wojnie został profesorem w Warszawie oraz Jakub Eisenberg - podobnie jak wielu innych - zabity przez Niemców. Ten sam los spotkał również piękną Idę - narzeczoną Lipskiego, opisaną w jego książce jako Ewa”. *Głos z zamurowanego ciała*. Rozmowa z Leo Lipskim i Łucją Gliksman. Rozmawiał Stanisław Bereś, Teksty Drugie 2002, nr 4, s. 205.

„...ZE SŁÓW, ZE ZDAŃ ŻYCIE...”

Ma pewne znaczenie w przypadku *Niespokojnych* Lipskiego znana od dawna parabola odwracająca *ratio* myślenia o porządku egzystencji. Mamy tu na myśli, rzecz jasna, opowieść o śmierci, ale taką opowieść, w której śmierć zostaje obrócona w życie. Inaczej mówiąc, chodzi o spotkanie naturalnej konsekwencji i piwotalnej figury, która w tej naturalnej konsekwencji robi zamieszanie, dokonuje niby przewrotu w konsekwentnym ruchu przyczyny i skutku. Mówiąc wprost, analiza logiczna zjawisk, w najprostszej swej wersji, pozwala w życiu upatrywać fundamentalnej przyczyny śmierci. Ale bywa i tak, że sprawy te zostają przedstawione inaczej, i wtedy przyczyną życia staje się śmierć. Pierwszy ciąg przyczynowo-skutkowy wyłania się z tego, co można nazwać racjonalnym oglądem egzystencji będącej przecież oznaczoną już zawsze przez śmierć, egzystować to zmierzać ku końcowi egzystencji, logiczność tego sądu wprost przylega do naturalnego obrazu⁵⁸⁰. Drugi przypadek polega zatem na osobliwym „błędzie”, na odejściu od *ratio* i odwróceniu naturalnego następstwa, tym samym śmierć zostaje pozbawiona swojego ostatecznego charakteru⁵⁸¹. Wydaje się, że odwrócenie, o którym mowa, koordynuje pewna zasada dobywania sensu, obecna w tropicznym mechanizmie metalepsy⁵⁸². Ale samo zaburzenie chronologicznego porządku konsekwencji, czy też, mówiąc obrazem, zasady źródło – estuarium, obecne w metalepsie, nie są ostatecznym wynikiem tych przekształceń, które chcemy wskazać jako zasadnicze dla rozumienia doświadczeniowego depozytu *Niespokojnych*.

Niemniej w ramach metalepsy chcemy rozpatrywać problem, który moglibyśmy wyrazić następująco – tak w parabolii, do której się odnosimy, jak i w *Niespokojnych* Lipskiego, kluczowy w zrozumieniu ich sensotwórczego motoru pozostaje negatyw desygnatu złowieszczej formuły: *exitus letalis*. Można wyrazić to następująco: zejście śmiertelne staje się wejściem w życie. Pojęcie „śmierć” podlega denominacji, następuje

⁵⁸⁰ Częściowo nawiązujemy do słynnej koncepcji Martina Heideggera, którą wyraził formułą opisującą autentyczną egzystencję jako „bycie-ku-śmierci”. Zob. min. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 292-297.

⁵⁸¹ Por. G. Marcel, *Tajemnica bytu*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1995, s. 355-371.

⁵⁸² Interesująco w zagadnienie metalepsy wprowadza, w jednym ze swych artykułów, Tomasz Swoboda: „Słowo metalepsa wywodzi się z greckiego *metalepsis*, które odnosiło się do wszelkiego rodzaju zamian, przede wszystkim zaś do użycia jakiegoś słowa w miejsce innego, które przenosi na nie swoje znaczenie. Metalepsa była więc u zarania synonimem metonimii i metafory; po tym, jak znaczenie tej ostatniej ograniczyło się do relacji opartych na analogii, metalepsa «odpodobniła się» od metonimii i była używana na oznaczenie wymian zachodzących w ramach relacji następstwa: np. «żyłem» w miejsce «umieram»”). Zob. T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, 5, s. 184-195. Por. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation, sous la dir. de J. Pierre t J.-M. Schaeffer*, Paris 2005, s.22-23.

odwrócenie: śmierć obraca się w to, co wiedzie ku życiu, co jest niejako życiem samym – wszak ziarno pszenicy dopiero kiedy obumrze (*αποθάνη*) przynosi (*φέρει*) liczny owoc (*πολὺν καρπὸν*), jeśli zaś nie obumrze, pozostaje samo w pojedynkę (*αὐτὸς μόνος*)⁵⁸³.

Nie naruszając już alegorycznego sensu ewangelicznej paraboli, możemy powiedzieć, że obecne w tej wspaniałej przypowieści symetryczne odwrócenie – śmierć staje się życiem, życie staje się śmiercią – odpowiada sytuacji przedstawionej w wspomnianym już prologu-epilogu *Niespokojnych* noszącym tytuł *Św. Paweł*. Nim jednak przejdziemy do jego bezpośredniego opisu, musimy poczynić kilka istotnych uwag. Jak sygnalizowaliśmy, rozdział ten jest wyjątkowy i ważny dla całości – poza kwestiami wyżej wskazanymi należy podkreślić, że rozdział ten niejako naznacza pozostałe rozdziały i wydarzenia w nich przedstawione jako należące do czasu minionego. W historii owego czasu minionego, czy mówiąc wprost czasu odebranego, rolę wiodącą pełni związek Emila i Ewy, o czym też już informowaliśmy. Pozostałe osoby występujące w *Niespokojnych* są niejako usytuowane wedle ich relacji z dwójką głównych bohaterów – do kwestii tej zaraz powrócimy, uściślając nieco postawioną tu tezę w odniesieniu do szczególnej struktury narracji.

Wszystkie postaci wyłaniające się w kolejnych (po *Św. Pawle*) dwudziestu dziewięciu rozdziałach podlegają takiej formie podawczej, którą moglibyśmy nazwać za Jagodą Wierzejską narracją w trybie intradiegetycznym, w odróżnieniu od trybu ektradiegetycznego obecnego w *Św. Pawle*⁵⁸⁴. Wierzejska przyjmuje tu dystynkcje przeprowadzone przez Gérarda Genetta w jego słynnym dziele *Discours de récit*⁵⁸⁵, jednocześnie w perspektywie *Niespokojnych*, w czym wielka zasługa badaczki, zyskują one wyjątkowe znaczenie – wyodrębniają formy narracji, których partykularna analiza wykazuje istotne wyniki także dla nas. Ektradiegetyczna narracja *Św. Pawła* przede wszystkim skupia się w tym, że narrator wypowiada się w pierwszej osobie, mówi za siebie, przemawia w gramatycznym czasie teraźniejszym, różnym od czasu przeszłego obecnego w diegezie pozostałych części. Tym samym perspektywa narracyjna *Św. Pawła* ustawia się niejako w nadrzędnej pozycji wobec narracyjnej perspektywy kolejnych rozdziałów – narrator *Św. Pawła* w pewnym sensie

⁵⁸³ Nawiązujemy oczywiście do słów Jezusa (J 12, 24): „Uroczyście zapewniam was: Jeśli ziarno pszenicy wrzucone w ziemię nie obumrze, pozostanie tam samo; jeśli obumrze, przynosi plon obfity” Zob. Biblia. Stary i Nowy Testament. Najnowszy przekład z języków oryginalnych, Częstochowa 2015, s. 1257. Zob. także *The Greek New Testament. SBL Edition*, Atlanta 2010, s. 220 (tekst w języku greckim: „ἀμὴν ἀμὴν λέγω ὑμῖν, ἐὰν μὴ ὁ κόκκος τοῦ σίτου πεσὼν εἰς τὴν γῆν ἀποθάνῃ, αὐτὸς μόνος μένει· ἐὰν δὲ ἀποθάνῃ, πολὺν καρπὸν φέρει”).

⁵⁸⁴ Por. J. Wierzejska, dz. cyt., s. 400-412.

⁵⁸⁵ G. Genette, *Discours du récit*, Paris 1972. Wersja angielskojęzyczna: *Narrative Discourse: an Essay in Method*, przeł. J. L. Lewin, Oxford 1980

przygotowuje się do „skoku” w swoją pamięć. Możemy domniemywać, że kolejne części przedstawione w powieści są narracyjnie opracowaną pamięcią podmiotu obecnego w *Św. Pawle*. Wedle tego założenia Wierzejska określa narracyjny tryb pozostałych rozdziałów jako intradiegetyczny.

To oczywiście nie wystarczy do pełnego sklasyfikowania owej odmiennej wobec *Św. Pawła* formy narracji. Jak trafnie rzecz ujmuje Wierzejska „[...] zaskoczeniem okazuje się w tej sytuacji fakt, że historia intradiegetyczna – przynajmniej na pierwszy rzut oka – nie prezentuje wypadków, w których w immanentny sposób partycypowałoby Ja, a więc nie operuje narracją pierwszoosobową. W historii tej przeciwnie, narrator jest trzecioosobowy i ma status heterodiegetyczny, co – według Genetta’a – oznacza, że jest zdystansowany do własnej *story*”. Jak dalej przekonuje autorka *Retorycznej interpretacji autobiograficznej*: „Status ów zostaje zachowany, a nawet podkreślony, gdy opowiadacz ujawnia się w pierwszej osobie gramatycznej jako podmiot czynności twórczych, ewidentnie korespondujący z ektradiegetycznym *subiectum Św. Pawła*”.⁵⁸⁶

Wierzejska przywołuje tu autoprezentację narratora intradiegezy *Niespokojnych*. Następuje ono dwa razy: po raz pierwszy w rozdziale zatytułowanym *Université Perverse*, kiedy narrator przedstawia postać niejakiego Adama, ostatniego rektora „Uniwersytetu Perwersji” – pada wtedy następujące zdanie: „Ja, Leo, mam wielką ochotę przytoczyć tu jeden wykład [Adama – P.P.], ale boję się” [P 2015, 63]; po raz drugi sytuacja taka ma miejsce w rozdziale *Samo się myśli*, w którym zostaje opisane spotkanie Ewy z młodą, uroczą Alą: „[...] zrobiła sarenkę. Zrobiła na dwóch nogach, to wcale nie przeszkadzało, i już ja, Leo, nie potrafię tutaj nic dodać, poza tym: niesłychana delikatność, kruchość, świeżość ruchów: sarenka, chodząca na dwóch nogach, ze zgiętymi przednimi łapkami, obracająca głowę za powiewem wiatru, nerwowa strasznie, za najmniejszym szelestem drgająca całym ciałem” [P 2015, 131]. Jak słusznie zauważa Wierzejska, prócz tego, że narrator w tych dwóch fragmentach odsłania się na tyle, że możemy domniemywać jego tożsamości, to dodatkowo „[...] nabiera rysów podmiotu sylleptycznego; wystosowuje uwagi meta narracyjne, pełniące rolę komentarzy do fabuły; odsłania się jako autorytarny dysponent reguł opowieści [...]”⁵⁸⁷.

Podsumowując ten wątek – narrator intradiegetycznej historii okazuje się związany z narratorem ektradiegezy, co więcej, zdradzona w pewnym sensie tożsamość wyłania

⁵⁸⁶ J. Wierzejska, dz. cyt., s. 400.

⁵⁸⁷ Tamże, s. 400-401.

narratora *Św. Pawła* z przestrzeni anonimowej. Warto podkreślić także to, że Hanna Gosk przyznaje *subiectum* wypowiadającemu się w pierwszej części *Niespokojnych* status porte-parole autora⁵⁸⁸, wydaje się, że ta trafna uwaga nabiera jeszcze dodatkowego znaczenia przy uwzględnieniu, że imię własne narratora pozostałych części (zakładając jego związek z podmiotem *Św. Pawła*), wyjawione wprost przez niego samego, brzmi Leo.

W przytoczonych sugestywnych wywodach Wierzejskiej pojawiają się kolejne pojęcia wzięte z Genette'a. Chodzi oczywiście o heterodiegetyczny status narratora historii intradiegetycznej – przypomnijmy, że heterodiegeza zakłada zdystansowanie narratora wobec świata i postaci przezeń opowiadanych. Jak się jednak okazuje, nie możemy przy tego rodzaju konstatacji pozostać. Jego status okazuje się raczej graniczny. Narracja prowadzona z jego perspektywy częstokroć wkracza w świadomość bohaterów⁵⁸⁹, do tego stopnia, że staje się ona bliska, klasycznym już, opisanym przez Franza Stanzela modelom personalnej narracji⁵⁹⁰. Tym samym należałoby uściślić owo stwierdzenie: w heterodiegetyczny tryb (podobny do auktorialnemu modelowi Stanzla) zostaje wprowadzona także narracja homodiegetyczna (personalna). Widać to szczególnie na przykładzie znacznych segmentów tekstu, w których ulegają niejako rozszczelnieniu zwarte, jak można byłoby mniemać, struktury narracji. Ma to miejsce często w przypadku prezentacji wewnętrznego pejzażu, intelektualno-emocjonalnej *flexury* Emila (choć jak wskazaliśmy w odnośnym przypisie nie jest to wyłącznie związane z tym bohaterem).

Rację ma zatem Wierzejska, stwierdzając: „Bohater ów [Emil – P.P.], odgrywający wiodącą rolę w opowieści retrospektywnej, wykazuje duże podobieństwo pod względem psychiczno-intelektualnym do podmiotu perspektywy narracyjnej. [...] Należy stąd wnosić, że Emil stanowi swoistą maskę Ja funkcjonującego na płaszczyźnie pozafabularnej [...]. Dochodzi zatem do paradoksu: opowiadacz wypowiadający się z pozycji auktorialnej (*vel* Ja-Leo) uobecnia się w świecie przedstawionym, ale jakby incognito, pod odmienną tożsamością”⁵⁹¹. Powyższe stwierdzenia Wierzejskiej można uzasadnić wprost, biorąc pod uwagę fakt, że postać Emila w rozdziale *Królestwo niebieskiego* wypowiada kwestię, która pada w *Św. Pawle*. Spójrzmy – oto rzeczony fragment wypowiedzi Emila:

⁵⁸⁸ H. Gosk, dz. cyt., s. 52.

⁵⁸⁹ Zob. rozdziały *Niespokojnych*: *Joanna I*, *Joanna II*, *Joanna III*, *Joanna IV*, *Samo się myśli*, [P 2015, 30-31, 58-60, 111-112, 135-136, 128-132]

⁵⁹⁰ F. Stanzel, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” nr 4, s. 219-232.

⁵⁹¹ J. Wierzejska, dz. cyt., s. 403.

Zawahał się i zamilkł. A potem bardzo powoli:

– Istotom mniej świadomym jest łatwiej umierać, nie zdają sobie sprawy z tego, że umierają. Może więc bardzo wysoki i zupełnie niski stopień świadomości dają tu ten sam wynik? Może...

Ale chcę się cofnąć. Cierpienie i absolutna samotność wobec wielkiego cierpienia, twarzą w twarz z cierpieniem, nie można pomóc, chociażby się było najbliżej, chociażby najbardziej się chciało, „każdy jest zamknięty we własnej nocy, sam”. I błędzenie po nocy, gdzie widać tylko kontury zamazane, czasem światło, jak błyskawicę, potem ciemność – jeszcze większa niż przedtem, uwikłany w snach jest człowiek, w ciemnym pokoju jest człowiek, obją się o meble, przewraca, pełza, aby wiecznie...

[P 2015, 103]

Korespondujący z powyższym fragment *Św. Pawła*:

Ciemność i morze gotują się. A to siedzi we mnie. Nie można tego wypłuć. Łażę wzdłuż bulwarów, ale nie pomaga. Zwierzę, któremu utkwiała strzała w grzbiecie; tarza się, biega, ryczy, pluje, krew zalewa mu oczy; strzała tkwi. Nie ma ludzi i nikt nie wyciągnie strzały. Każdy z nas jest zamknięty we własnej nocy, sam.

[P 2015, 28]

Warte podkreślenia pozostaje również to, że w tym, co mówi Emil, można dostrzec także stylistyczne podobieństwo do słów narratora *Św. Pawła*. Co więcej uwaga ta kieruje na istotną obserwację Hanny Gosk, która stwierdza, że mowa bohaterów *Niespokojnych*, a w szczególności sposób mówienia Emila i Ewy, pozostaje nieodróżnialny: „W sumie mamy do czynienia z autorską świadomością rozpisaną na dwa głosy. [...] Nawet jeśli Ewa używa prostego, czasem dosadnego języka, a Emil posługuje się argumentacją młodego erudyty, typ problematyki, która nurtuje ich oboje, rodzaj niepokojów jest jeden, jako że właściwym nadawcą, reżyserem sytuacji mentalnych zdaje się być, wymieniony w tekście z imienia – Leo”⁵⁹². Wskazywane przez nas, przede wszystkim za Jagodą Wierzejską, złożoności narracyjnej instancji *Niespokojnych* kierują naszą uwagę ku podmiotowi, już nie konkretnych poziomów i wariantów narracyjnych, ale przede wszystkim ku piszącemu *subiectum*. Innymi

⁵⁹² H. Gosk, dz. cyt., s. 72.

słowy, owa złożona *quasi*-ontologia podmiotu powieści (biorąc pod uwagę wszystkie osobowe przejawy instancji wypowiedzi) staje się niejako desygnatem heterologicznego podmiotu pisania. Jak wynika z przeprowadzonej przez nas wiwisekcji, ta relacja desygnacyjna jest właściwie korelacją. Biorąc pod uwagę nieusuwalne autobiograficzne zobowiązanie *Niespokojnych*, a także to, że pierwsza powieść Lipskiego niesie na sobie stygmat Zagłady (co podkreślają dobitnie uwagi cytowanego wcześniej Beresia), możemy wskazać, że w dziele tym następuje swego rodzaju spotkanie pisania spod znaku eksperymentu (powieść-laboratorium), przeżycia wewnętrznego (powieść-pamięć) i także, co niezwykle ważne (a co w przypadku *Niespokojnych* pozostaje w związku z poprzednimi) w powieści tej mamy, naszym zdaniem, do czynienia ze szczególną wersją pisania świadectwa. Odwołujemy się tu do „typologii” nurtów literatury nowoczesnej zaprezentowanej przez Ryszarda Nycza, który wskazuje cztery główne dyskursy modernistycznej wypowiedzi literackiej angażującej nowoczesne doświadczenie⁵⁹³.

Chcielibyśmy przyjrzeć się nieco bliżej w kontekście *Niespokojnych*, trzeciemu przywołanemu przez nas pojęciu pisania jako świadectwa, czy też mówiąc wprost pisaniu świadectwa. Nycz wartości owego nurtu upatruje w kategorii samego świadectwa, które wedle jego ustaleń należy rozumieć poprzez „[...] indeksalną naturę jego odniesienia, dokonującego się zarówno przez medium podmiotu należącego do tej i tamtej strony rzeczywistości, jak i przez indeksalny wymiar semiotyczno-symptomatologicznego uposażenia tekstu – a nie dzięki zachodzeniu jakiej korespondencji czy odpowiedniości pomiędzy świadectwem a stanem rzeczy”⁵⁹⁴. W tym sensie rzeczywiście możemy nadać status osobliwego świadectwa *Niespokojnym*. Przypomnijmy uwagę Jagody Wierzejskiej, która wskazuje, że powieść Lipskiego nie jest wyłącznie projektem literackim. Należy więc widzieć w *Niespokojnych* próbę literackiego zmagania się z tym, co pozostaje poza ludzkim pojęciem, a jednocześnie staje się udziałem podmiotu. Pisanie *Niespokojnych* ukazuje niejako wprost proces pisania pojętego w ramach pracy w obrębie strauumatyzowanej podmiotowości. Pamięć, z której podmiot nie mógł się uwolnić, musiała zostać przepracowana. Niespokojni są świadectwem owej pracy – pracy ostatecznie nieukończonych⁵⁹⁵. Dookreślając kategorię

⁵⁹³ Prócz wymienionych przez nas „typów” – literatury eksperymentalnej, literatury przeżycia wewnętrznego, literatury jako świadectwa – Nycz wskazuje czwarty, wydaje się najtrudniejszy do sprecyzowania, „typ” literatury jako doświadczenia (wspominaliśmy o nim we wstępie naszej pracy). Por. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, s. 216-224.

⁵⁹⁴ R. Nycz, dz. cyt., s. 221.

⁵⁹⁵ Por. J. Wierzejska, dz. cyt., s. 412 (przyp. 125).

literatury jako świadectwa, Ryszard Nycz akcentuje procesualny charakter tego rodzaju literatury:

Proces ten prowadzi do przywołania owego nieuchwytnego na zwykłej drodze doświadczenia realności określonym szlakiem, omijającym intencjonalne struktury odniesienia oraz korespondencyjne warunki prawdziwości. Wiedzie on od niejasnych śladowych symptomów wzywających do odpowiedzi na pozapojęciowy „zew” doświadczonej realności do jej swoistej, spersonalizowanej ewokacji, wyprowadzającej z otchłani niepowiedzanego (czy niewypowiadalnego) i zdarzeniowo □ ustanawiającej na powierzchni języka i wiadomości stan rzeczy za sprawą osobistej atestacji [...]. Tego performatywnego aktu „przyświadczenia” (czasem również pozapojęciowego) dokonuje podmiot, występujący nie jako sprawca, źródło czy nadrzędna instancja kontrolna, ale [...] jako medium, narzędzie i pełnomocnik czy delegat owej nieobecnej realności.⁵⁹⁶

Wróćmy teraz do wskazywanego wcześniej figuralnego obrotu, owej metalesy (a także przecież chiazmu) wedle której poddajemy logiczną wynikowość (wpisaną w ruch życia wiodącego do śmierci) symetrycznemu odwróceniu tak, aby powstał nam „nieracjonalny” ruch śmierci wiodącej ku życiu. Wspomnieliśmy, że tego rodzaju figura opisuje sytuację w *Św. Pawle*. Tak brzmi ostatnie dziewięć akapitów wskazanego rozdziału:

Papier jest beczelnie biały. Chodzę koło niego, jak pies dookoła suki. Krążę uparcie. Próbuję zejść z jednej strony, z drugiej. Ściany pochylają się nade mną i wyginają, jak widziane przez wodę. Oglądam w lustrze wygniecioną twarz, która już dawno przestała być moją twarzą.

Siadam. Mówię:

– Nie bądź wariatem. Proszę cię. Spokój.

Otwieram książkę. To Nowy Testament. Czytam św. Pawła *List do Rzymian*: pogański.

Alem grzechu nie poznał, jeno przez Zakon; bo nie wiedziałbym o pożądliwości, gdyby Zakon nie mówił: „Nie będziesz pożądał”. Lecz grzech, wzięwszy podniętę z przykazania, sprawił we mnie wszelką pożądliwość. Albowiem bez Zakonu grzech byłby martwy. I żyłem niegdyś bez Zakonu. Lecz gdy przyszło przykazanie, grzech ożył, a ja umarłem, i okazało się, że przykazanie, które miało być ku żywotowi, stało się śmiercią.

Nie ma dla mnie grzechu, nie ma dla mnie Zakonu i nie on mnie zabił. Ale coś poruszyło się we mnie, niby nieznacznie. Związek odwrócony i podziemny z tym, co przeczytałem.

I siedzę na dnie i czekam. Jestem podobny do mokrej szmaty, do psów po deszczu. Moje czekanie jest napięte i wyteżone.

⁵⁹⁶ R. Nycz, dz. cyt., s. 222.

Czekam, aż obrazy podniosą się przede mną, jak przed zaklinaczem węże, obrazy owszonych i żywych, wciskających usta w wargi trupów, obejmujących je udami, aż zmieszają się w wielkim składzie potu, łajna, strachu i otępienia, i odsłonią to, co było przedtem — iżby okazało się, że ja, który byłem przeznaczony ku śmierci, stałem się dla żywota, że zostałem zabity, aby stworzyć ze zdań i słów życie, które wyrośnie na nawozie ze mnie i z tych, którzy zgnili.

I wydaje się to nagle najbardziej proste i wielokrotnie zawile, droga prymitywna, zwycięska i przewrotna.

Czy będę pół bogiem, pół czarnoksiężnikiem, aby mieszać, lepić i rozplądzać ludzi?

[P 2015, 29-30]

Rozdział *Św. Paweł* można podzielić na dwie części. W pierwszej, nazwijmy ją sytuacyjną, czy też jeśli posłużyć się formułą Hanny Gosk: sceniczną, zostaje szkicowo przedstawione miejsce, w którym przebywa bohater-narrator. Najpierw jest to pokój hotelowy, w którym wraz z narratorem znajdują się: współlokator wraz ze swym znajomym, a następnie dołącza „Marta spokojna duża dziewczyna” [P 2015, 27]. Narrator, co jest symptomatyczne, przedstawia siebie samego, jako odseparowanego od reszty.

Czarna burza krąży jak jastrząb nad miastem; uderza skrzydłami o domy, o niebo. Niech rozniesie to wszystko; mnie też.

Mój współlokator i jego gość grają w karty. Ludzie nauczyli się zabijać swój czas, to znaczy zabijać życie. I zabijają go na wiele sprytnych sposobów.

[...]

Siedzę więc w kącie na łóżku, jak osaczony kot. Zamykam oczy. Wchodzi Marta, spokojna duża dziewczyna, która – nim się to wszystko zaczęło – mieszkała w tym mieście, co ja.

[P 2015, 27]

Pierwszą część *Św. Pawła* kończy opuszczenie przez narratora hotelowego pokoju i wyjście na ulicę miasta („Muszę iść. To jest nieokreślone, ale pewne.”[...]; Włóczenie się jest czynnością rytualną, prastarą [...]; Włóczenie się w niepokój ulicami, które odpoczywają, jest rzeczą dobrą, prawie religijną. Najlepiej wieczorem, po deszczu, kiedy czujesz to, co się dzieje w zamkniętych domach i oglądasz zataczające się latarnie, cienie sobowtórów na ścianach; zresztą sam jesteś cieniem. To stara i pewna recepta” [P 2015, 28].

W drugiej części, nazwijmy ją, refleksyjną, zostaje dookreślona sytuacja narratora – oczywiście słowami jego samego. Możemy powiedzieć, że staje się on podmiotem pozostającym we władzy minionego, które determinuje jego położenie i wewnętrzną strukturę

wstrzymując wszelką możliwość działania, podmiot tkwi niejako cały w obstrukcji⁵⁹⁷. Rządzi nim niemoc i totalne osłabienie – jakby rzecz wyraził Emil Cioran, pozbawiony jest on możliwości stworzenia dla siebie „fikcji na większą skalę”⁵⁹⁸. Jego świadomość pozostaje zadzierzgnięta pętlą pamięci, z której nie jest w stanie w żaden sposób uwolnić się. Tkwi on uwięziony w czasie niedokonanym – nie może on porzucić tego, co w nim złożyło swoje śmiertelne nasienie.

Słyszę, jak czas przepływa za plecami, jak gdybym leżał nad brzegiem rzeki.
Kobiety w moim wieku są coraz starsze. Gniję pomału. Wyciekam z siebie powoli,
zostaje miękka skorupa, zdeformowany kształt. Jem przeszłość, jak gdybym jadł
własny kał, przeżuwam ją ciągle na nowo i znów od początku. To jak łykanie śliny,
gdy się chce pić.

Posługując się kliniczną terminologią, moglibyśmy powiedzieć, że organizm podmiotu *Św. Pawła* pozostaje w stazie, w zastoju – jego funkcje życiowe zostały wstrzymane. Wprost upadł on w czas, który nie może dokonać się. Jednocześnie wstrzymaniu, a nawet zawieszeniu, ulega jego relacja z czasem terazniejszym – klauzura przeszłości sprawia, że nie ma on kontaktu z aktualnością. Jagoda Wierzejska w następujący sposób opisuje sytuację narratora *Św. Pawła*: „[...] W rezultacie żyje na granicy rozpadu swojego Ja, pogrążony w prometejskim bólu z powodu miniowości minionego, ale bez szans na zdanie z niego sprawy. Tak właśnie funkcjonuje *subiectum Św. Pawła*, pozostające w organicznym, a zarazem całkowicie niemożliwym związku z przeszłością – i martwą, i wciąż obecną, a zatem rodzącą rozpacz, poczucie beznadziejności i dezorientacji. Wskazuje na to jego ewokacja za pomocą metafor i porównań, które sugerują typowo traumatyczną destabilizację subiektywności”⁵⁹⁹.

Przedstawiona sytuacja podmiotu, jego upadek w *imperfectus*, wydaje się być sytuacją bez wyjścia – nie jest on w stanie wykroczyć poza obręb tego samego, pamięć uporczywie oddelegowuje go od zdarzeń w porządku obecności, co więcej nie ma on dostępu do innego „słownika” – pozostaje niejako zdany na powtórzenie, w solipsystycznym osłabieniu wypowiada wyłącznie niemoc wypowiedzenia się. Co więcej twarz, własna twarz, którą ogląda w lustrze nie należy do niego. Jego udziałem pozostaje doświadczenie obcości. Wszystko to dodatkowo określa niemoc translacji owej wewnętrznej zapaści, możemy

⁵⁹⁷ Zob. M. Cuber, dz. cyt., s. 58-63.

⁵⁹⁸ E. Cioran, *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 115.

⁵⁹⁹ J. Wierzejska, dz. cyt., s. 383.

równocześnie stwierdzić, że owa egzystencjalno-epistemologiczna zapasć odbija się w zapasici językowej⁶⁰⁰.

Ta „apostazja organu”⁶⁰¹ mowy trwa do momentu, w którym podmiot zwraca się do samego siebie: „– Nie bądź wariatem. Proszę cię. Spokój” [P 2015, 29]. Po tym następuje, niby przypadkowa lektura słynnego fragmentu *Listu do Rzymian* św. Pawła. Dostarcza to mu swoistego bodźca: „Nie ma dla mnie grzechu, nie ma dla mnie Zakonu i nie on mnie zabił. Ale coś poruszyło się we mnie, niby nieznacznie. Związek odwrócony i podziemny z tym, co przeczytałem” [P 2015, 30]. Podmiot zostaje niejako nawiedzony – odczuwa poruszenie wewnątrz siebie. Sytuacja porażenia, wstrzymania, obstrukcji zmienia się w sytuację oczekiwania. Czas *ex post fatum* zyskuje niejako status czasu „obietnicy”. Ta osobliwa konwersja staje się możliwa wedle związku „odwróconego i podziemnego” z tym, co zostało przeczytane.

W liście św. Pawła to, co miało służyć życiu – Prawo – stało się śmiercią, natomiast przed podmiotem-narratorem *Św. Pawła* zaczyna się rysować perspektywa akurat odmienna: to, co sprawiło, że został on niejako włączony w porządek nieobecności, czy też dosłownie rzecz ujmując w porządek śmierci staje się osobliwą „obietnicę” życia. Należy oczywiście podkreślić, że to pozostaje w domenie „obietnicy”. Podmiot pozostaje w czekaniu, w pewnym sensie pozostaje przy „nadziei”, w sytuacji, którą oddaje łacińskie *spes in extremum*. Zatem mimo tego, że czas stał się teraz czasem oczekiwania, nie możemy stwierdzić, że stał się on czasem dokonanym. Zmienia się jednak nieco waloryzowanie owego czasu – przestaje być on czasem jednoznacznie negatywnym, dlatego że pojawia się możliwość stworzenia „ze zdań i słów życia”. W tej chwili, jak się wydaje, zyskuje jeszcze większe znaczenie cytowana wcześniej uwaga Nycza – podmiot ma rozpocząć pisanie pamięci, pisanie śmierci, pisanie życia, czyli wkracza na specyficzną drogę, która ma wieść od „[...] niejasnych śladowych symptomów wzywających do odpowiedzi na pozapojęciowy „zew” doświadczonej rzeczywistości do jej swoistej, spersonalizowanej ewokacji, wyprowadzającej z otchłani

⁶⁰⁰ W interesujący sposób położenie podmiotu interpretuje Wierzejska: „Sytuację owego klinca Ja można opisać za pomocą kategorii traumy w specyficznym znaczeniu, jakie nadaje jej Frank Ankersmit, mając na uwadze, iż badacz prymarnie stosuje ją do diagnozowania społecznych, a dopiero wtórnie jednostkowych skutków wstrząsów cywilizacyjnych. Zdaniem Ankersmita, istnieje rodzaj traumy, który jest najbardziej dojmujący z tych, jakich może doznać jednostka i grupa społeczna, a wiąże się z anihilacją „świata, który straciliśmy” – używam trafnego określenia Petera Lasletta – spowodowaną gwałtowną zmianą historyczną. W takim przypadku człowiek wypiera utratę, ale faktycznie nie ma możliwości zepchnięcia jej w czeluści nieświadomego: stawką jest tu cała jego tożsamość, w jego psyche brak więc miejsca, by przechować traumatyczne doświadczenie do czasu, kiedy będzie miał dość sił, aby się z nim zmierzyć” J. Wierzejska, dz. cyt., s. 383.

⁶⁰¹ E. Cioran, *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 114.

niepowiedzianego”⁶⁰². Realność, o której pisze Nycz, w przypadku Lipskiego okazuje się realnością traumy, doznanego urazu, zwania z przeszłością, której statusu, jaki przyjęła, czy też jaki nadała jej historia, nie jest on w stanie pojąć, nie jest też w stanie przyjąć. Potrzebne staje się nie tyle opisanie owej traumy, ale wprost napisanie jej, czy też właściwie pisanie bez końca. Podobnie jak w przypadku egotyków, tak w *Niespokojnych* następuje swoista rekursja sensów i motywów. Przede wszystkim pozostaje to dostrzegalne w przesunięciu czasowym – *Niespokojni* rozpoczynają się tym, co dzieje się na końcu.

Wierzejska dopatrując w pierwszej powieści Lipskiego przedstawienia czasu wedle figury, którą posługiwał się w swych listach św. Paweł; mianowicie chodzi o *typos* (obietnica, która się spełnia), a co się z tym wiąże przejście od *chronos* (czasu starego przymierza) do *kairos* (trwającej chwili od śmierci i zmartwychwstania Chrystusa do paruzji) zamyka swoją interpretację powtórzeniem uwag Beresia:

Poznawszy i zaaplikowawszy do swej dyskursywnej aktywności Pawłową prawdę, że po wydarzeniu trzeba wierzyć, iż „pod każdym «nie» kryje się «tak» i spod nienawiści i strachu wypęła miłość, *subiectum* to [podmiot *Niespokojnych* P.P.] domaga się autobiograficznej – holokaustowej – lektury, i to tak bardzo, że pomimo jej nieoczywistości sprowokowało do niej najwybitniejszych interpretatorów *Niespokojnych*. Myśląc w kategoriach *typos* i podsumowania, sprawia ono wrażenie, że [...] odmawia modlitwę żałobną za ukochaną i przyjaciół młodości. Nie powraca nostalgicznie do dawnego świata, ale żegna się z nim, oddając mu sprawiedliwość i prosząc o jego odnowienie – jak na *kadisz leitchadeta* przystało⁶⁰³.

PISANIE AD INFINITIUM

W szkicu *Paryż ze złota* Lipski zanotował:

I tak zwała się na nas wojna, na wszystkich. Uciekaliśmy czym się dało. Pieszko, furmankami, kolejką wąskotorową. Ja uciekałem razem z ojcem Julka, dyrektorem Instytutu Higieny, lekarzem, później profesorem we Lwowie; z Julkiem, Kubkiem i Idą.

Potem już był wojenny Lwów. My, z moim bratem Staszkiem, wyszliśmy z więzienia Brygidek, już bez Idy. Uciekła do Niemców, w grudniu, przepłynęła zimny San. My, włączając się po Lwowie, o odwszeniu, natrafiliśmy na Staszka, który wziął nas do siebie, zwyczajem wojennym.

⁶⁰² R. Nycz, dz. cyt., s. 222.

⁶⁰³ J. Wierzejska, dz. cyt., s. 411.

Jeśli przyjmujemy *Niespokojnych* jako świadectwo tragicznego, niewyobrażalnego bólu odarcia ze świata, z miłości i z osób, które owa miłość wiązała, a jednocześnie jako świadectwo próby opracowania traumy związanej z tym doświadczeniem, to nie sposób pominąć opinii badaczy wskazujących na postać Ewy w *Niespokojnych*, jako na mającą związek z osobą Idy Elbinger (wspomnianej w powyższym cytacie przedwojennej miłości autora *Piotrusia*). Oczywiście nie zamierzamy w żadnym wypadku przeprowadzać identyfikacji między istniejącą niegdyś osobą a postacią literacką. Jednak tego rodzaju koneksja każe bliżej przyjrzeć się postaci Ewy, tym samym widzieć w niej także swoistą figurę, za którą skrywa się (jak sama etymologia imienia wskazuje) życie⁶⁰⁴.

Nie jest więc zupełnie tak, jak wskazuje Wierzejska, że rzecz „zbawienia” dotyczy wyłącznie pamięci własnej. Owszem podmiot „[...] «jest» nie tylko przeszłością, którą pamięta, ale również tą, którą musi zapomnieć”⁶⁰⁵ (zapomnienie, o którym tu mowa nie jest rzecz jasna separacją od przeszłości, ale właśnie próbą zbawienia jej, przepracowania w akcie pisania). Niemniej jednak, musimy wyraźnie podkreślić, że mowa tu także o przeszłości, w której swój udział mieli inni, a nawet więcej, to właśnie ci inni tę przeszłość uczynili tak potwornie i przerażająco nieobecną. Owo „zbawienie”, zdaje się mówić nam Lipski, jest możliwe tylko o tyle, o ile obejmuje także innych: „[...] ja, który byłem przeznaczony ku śmierci, stałem się dla żywota, że zostałem zabity, aby stworzyć ze zdań i słów życie, które wyrosnie na nawozie ze mnie i z tych, którzy zgnili” [P 2015, 30]. Słowa te intensyfikują to, co można określić aksjologicznym wymiarem pisania Lipskiego. Przeszły, nieobecny czas miał stać przez pisanie czasem dokonany, ale jak wiemy – nie doszło do tego. „Gdyby Lipskiemu udało się dokończyć i wydać powieść [...] – pisze Wierzejska – być może zbawienie owo mogłoby się dokonać – w jego prywatnym, ludzkim i ziemskim, wymiarze”⁶⁰⁶. Rozwijając kwestię podniesioną przez Wierzejską, możemy powiedzieć, że Lipski nie dokończył pisania *Niespokojnych* (mimo deklaracji na końcu powieści), ponieważ dokończyć ich nie mógł. Czas nieobecny musiał pozostać czasem niedokonanym. Kwestia ta tkwi niejako w rozwinięciu figury metalesy, która w pewnym sensie również opiera się na

⁶⁰⁴ Hebrajski leksem *hawwa* (חַוְוָה), oznaczający „dająca życie”, został utworzony jako forma kauzatywna od tegoż rdzenia, denotującego „życie” (*Strong's Concise Concordance And Vine's Concise Dictionary*, Nashville 1999).

⁶⁰⁵ J. Wierzejska, dz. cyt., s. 404.

⁶⁰⁶ J. Wierzejska, dz. cyt., s. 404.

tego rodzaju niedokonaniu. Jej możliwość tkwi w odwróceniu naturalnego porządku, dlatego też ten naturalny porządek nie może zostać ani przepracowany do końca, ani tym bardziej wyrugowany. By śmierć stała się życiem, musi istnieć jako źródło sytuacja odwrotna, powiedzielibyśmy sytuacja źródłowa, którą jest życie zmierzające ku śmierci. W innym wypadku nie ma znaczenia symetryczne odwrócenie, właściwie nie może takowe w ogóle wystąpić. Podobnie pisanie tego, co nieobecne – bez nieobecności, bez ponownego doświadczenia utraty, bez jej powtarzania, nie może być pisania. Zdani jesteśmy wyłącznie na obsesyjne powtarzanie, na metalepsę, która niesie paradoksalny sens, tylko dlatego, że istnieje jej źródłowe przeciwieństwo – sens doksalny, w którym nieusuwalna pozostaje śmierć, nieusuwalna pozostaje realność traumy.

Rozwijając Nyczowską, formułę możemy powiedzieć, że podmiot staje się delegatem doświadczenia-granicy, delegatem śmierci i wreszcie delegatem realności, która nieuchwytna, nieobecna wprost, staje się źródłem i swoistym motorem pragnienia pisania. Pisania, które w wypadku Lipskiego opierało się właśnie na obsesyjnym powtórzeniu, a tym samym na próbie wyłonienia, usensualnienia tego, co sensu, wydawałoby się, nie posiada. Jak się okazuje, nie ma to związku z sukcesem tego rodzaju przedsięwzięcia.

Przyjmując, że Ewa-figura staje się wehikułem życia, faktycznie zdążającego do śmierci, do nieobecności, musimy jednocześnie przyjąć (uwzględniając metalepetyczny porządek), że owo dążenie do śmierci, a nawet sam tanatyczny akces, prowokuje dosłownie nieustanne powtórzenie całej tej obłąkanej historii. Dlatego też w tym miejscu, zbliżając się już ku końcowi, chcielibyśmy zaproponować nieco odmienną interpretację samobójstwa głównej, obok Emila, bohaterki *Niespokojnych*. Otóż, w przedostatnim rozdziale *Ewa i księżyc*, w którym jego tytułowa bohaterka wchodzi do morza, zdarzenie to zostaje przedstawione w szczególny sposób:

Przechyliła się, wzięła go w ręce, i w oda rozstąpiła się łagodnie pod ciężarem jej ciała i zamknęła się ponad nią.

Jezus Nazareński chodził po falach. I ona powinna móc leżeć na powierzchni wód.

Kilka baniek powietrza z płuc. Mięśnie wyczerpały się szybko. Trzy razy wypływała, nim zaczęła tonąć. Opadała powoli. Przechodziły przez nią jeszcze gwałtowne drgania: głowę odrzuciła do tyłu, prężyła się, kurczyła i wyprostowywała nogi. W końcu wszystko ustało.

Ryby o smutnych twarzach przepływały koło niej. Mijała, opadając, meduzy, które wyglądały jak kwiaty o mięsistych płatkach. Z denerwowane ruchem, świeciły fioletowo i zielono.

Świecąca kropla oczu, zawieszony w wodzie przezroczysty *Cestus veneris*,
potem rybki-latarnie, latające mięczaki koloru ciemnego złota, kręgousto ryby,
kałamarnica o białych światłach...

Wśród wodorostów, już na samym dnie, siedziała z podwiniętymi nogami jak
Budda, i ciążyły jej złote powieki.

A pod niebem był wielki wiatr i porywał gwiazdy jak liście.

[P 2015, 146-147]

Ten niezwykle sugestywny opis koresponduje bezpośrednio z opisem, który pojawił się wcześniej, to jest w dwudziestym rozdziale zatytułowanym *Na dnie*. Zostaje opisane w nim „wyobrażeniowe” zejście na dno Emila i Ewy po tym jak nastąpiło ich intymne, erotyczne zbliżenie. Właściwością tych opisów – „rzeczywistego” opadnięcia na dno Ewy i „wyobrażeniowego” przebywania na dnie – jest to, że są właściwie stylistycznie nieodróżnialne, tak jakby opisywana była jedna i ta sama przestrzeń, królestwo głębi, bogate w tajemnicze istnienie, zadziwiające życie:

Wtedy z kąta wypłynęły dwie ryby o różowych, wypukłych i świecących oczach i znikły w ciemności. Zawieszone w spokoju, półspiające, płaskie stworzenia wybuchły nagle fioletowym światłem, wykonały nerwowy tik i zapadły się w lekki piasek, który rozstał się pod nimi i pokrył je. Meduzy niebieskie i różowe kołysały się jak kwiaty o grubych i miękkich koronach. Kręgousto ryby, strzelające zielonymi, neonowym i światłami, płynęły sennie przez granatową, gęstą wodę. Ośmiornica wyblakła pełzła dookoła wzgórze koralu.

Na samym dnie siedziała ona wśród gwiazd i wodorostów, z podkurczonym i nogami, pół bóg, pół zwierzę, podnosząc ciężkie złote powieki...

[P 2015, 114-115]

Podjmując kolejny skok w tył, docieramy do ósmego rozdziału, zatytułowanego *Prolog* – podajmy go w całości:

Czarna burza stoi na zachodzie. Nieruchoma: coś z Golema. Cisza zawisła między wodą a niebem.

Palce Ewy sypią iskry w oczekiwaniu, czy jej są nieruchome. Cisza nakrywa ją, jak dzwon.

Odetchnęło niebo głęboko, jak człowiek, mówiący „nareszcie”, i wtedy wiatr zerwał się z uwięzi i unosił mewy i jastrzębie, jak liście, i ciskał je o wodę i ciskał je o ziemię.

„Kraby wyrzuca morze, ryby rozbijają głowy o skały, delfiny uciekają w głąb, co robią meduzy?”

Wtem błyskawica rozpruła chmury, jak nóż pierzynę, i obnażyła ich macice z ognia.

I stało się.

Marynarz w gumowym płaszczu i gumowych butach zniósł ją półutopioną z mola na brzeg.

[P 2015, 68]

Znamienne, symptomatologiczne właściwie jest to, że rozdział ten zaczyna się prawie identycznie jak część *Św. Paweł* (dla przypomnienia: „Czarna burza krąży jak jastrząb nad miastem; uderza skrzydłami o domy, o niebo. Niech rozniesie to wszystko; mnie też”[P 2015, 27]). Przenosząc niejako do wnętrza fabuły, do owej historii intradiegetycznej, przyjęte przez nas metaleptyczne odwrócenie (to, co na końcu znajduje się na początku, zaś to, co na początku zostaje umieszczone na końcu), którym staraliśmy się objąć całość *Niespokojnych*, możemy uznać, że próba samobójcza Ewy z przedostatniego rozdziału nie skończyła się jej śmiercią. Fabuła niejako zawraca – stwierdzenie to można uzasadnić nieprzypadkowym przecież podobieństwem opisów: tego z rozdziału *Ewa i księżycy*, i tego z *Prologu*. Spójrzmy na eksperymentalne złożenie – sekwencja: „Wśród wodorostów, już na samym dnie, siedziała z podwiniętymi nogami jak Budda, i ciążyły jej złote powieki. A pod niebem był wielki wiatr i porywał gwiazdy jak liście” ma niejako swą kontynuację w sekwencji następującej: „Wtem błyskawica rozpruła chmury, jak nóż pierzynę, i obnażyła ich macice z ognia. I stało się. Marynarz w gumowym płaszczu i gumowych butach zniósł ją półutopioną z mola na brzeg” [P 2015, 147, 68]. Pierwsza sekwencja pochodzi z zakończenia *Ewy i księżyców*, druga z *Prologu*. Moglibyśmy rzecz jasna stwierdzić, że w *Niespokojnych* zostają opisane dwie próby samobójcze Ewy, pierwsza nieudana i druga udana. Musimy jednak przyznać, że tego rodzaju interpretacja zakładająca fabularną pętlę również posiada swoje uzasadnienie. Tym samym moglibyśmy stwierdzić, że Lipski swojej bohaterki nie uśmiercił, nie przeprowadził jej przez kres. Jednocześnie pozostaje ona nieustannie na granicy, dociera do kresu, choć go nie przekracza. Nieustannie żywa Ewa, Ewa cyrkulująca, obracająca fabułą, byłaby zgodnie z etymologią jej imienia „dającą życie” – życie opowiadania, życie dobyte ze śmierci. Co więcej, zakładając pewną, nawet najmniejszą, możliwą relację postaci Ewy z rzeczywistością istniejącą Idą Elbinger, która zginęła w krakowskim w getcie, musimy, wobec naszej propozycji interpretacyjnej, stwierdzić, że Lipski wcale nie dokonał symbolicznego uśmiercenia swojej miłości-pamięci. Właściwie dokonał czegoś przeciwnego – symbolicznie uczynił ją nieustannie żywą. Być może z tego powodu *Niespokojni* mimo wszystko nie

ukazali się drukiem za życia pisarza, być może nie mogli się ukazać, pozostając dla ich autora śladem realnego „życia”, śladem realnie istniejącej, nawracającej nieustannie nieobecności.

Hal Foster w słynnym *Powrocie Realnego* stwierdza, że „Powtórzenie służy raczej zasłonięciu Realnego, pojmowanego jako traumatyczne. Ale właśnie ta potrzeba wskazuje na Realne, i wtedy Realne rozrywa zasłonę powtórzenia. Do tego rozdarcia dochodzi nie tyle w świecie zewnętrznym, ile w podmiocie – pojawia się ono między percepcją a świadomością podmiotu dotkniętego przez obraz. Nawiązując do pojęcia przyczynowości przypadkowej Arystotelesa, Lacan określa ten traumatyczny punkt mianem *tuché*; [...] Niemożność lokalizacji rozdarcia [...] to niemożność oddzielenia podmiotu i świata, wnętrza i zewnątrz. To jeden z aspektów traumy; być może ta niemożność jest traumatyczna”⁶⁰⁷. Przypomnijmy – *subiectum* Św. Pawła oczekuje, aż obrazy podniosą się przed nim, obrazy martwych, opuszczonych, twarze spełnione – *faux vivant* – sprzed siedmiu lat. Obrazy te mają wywołać pewną reakcję, by nie rzec rezurekcję podmiotu, możliwą przecież tylko wtedy, gdy wcześniej nastąpi śmierć. Proces ten możliwy jest tylko na mocy powtórzenia – życie wiodące do śmierci, śmierć wiodąca do życia, i znów od początku, *da capo senza fine*.

Pisanie staje się tylko i wyłącznie powtórzeniem, jedyny możliwy sens, podobny ocaleniu, markujący je, sprowadza się do nieznacznego poruszenia, do związku „odwrotnego i podziemnego”, do powrotów i przebudzeń. Ewa-figura, przebywając obok niegdyś istniejącej osoby, ale także obok Ewy-bohaterki, zdaje się być postacią ze snu, która oznacza coś, co pozostaje poza ludzkim rozumem i pojęciem, jednocześnie zdaje się przemawiać i w owej przemowie prosić o opowieść, niekończącą się opowieść o sobie. Przypomina tym samym postać zmarłego przedwcześnie dziecka, które zjawiało się we śnie swego ojca, tkwiącego w zupełnie świeżej żałobie⁶⁰⁸. Niedoprowadzony do kresu sens *Niespokojnych*, powtarzany w fabularnym obrocie, można przełożyć na sens słów wspomnianego nieżyjącego dziecięcia, które, szarpiąc pogrążonego we śnie ojca, chce przekazać mu następującą

⁶⁰⁷ H. Foster, *Powrót Realnego. Awangardy u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 161.

⁶⁰⁸ Odwołujemy się do jednej z sennych historii prezentowanych i analizowanych przez Freuda: „Ojciec czuwa dniami i nocami u łóżka złożonego chorobą dziecka. Kiedy dziecko umiera, ojciec udaje się do pokoju obok, by wypocząć, zostawia jednak drzwi otwarte, tak że z sypialni może widzieć pokój, gdzie złożono zwłoki otoczone gromnicami. Przy ciele czuwa starzec – siedzi przy katafalku, mruczając modlitwy. Po kilkugodzinym spoczynku ojcu śni się, że dziecko stoi u jego łóżka, bierze go w ramiona i szepcze z wyrzutem: „Ojcze, czyż nie widzisz, że płonę?” Ojciec budzi się, patrzy, a tu z pokoju, gdzie złożono zwłoki, bije wielka jasność; zrywa się z łóżka, biegnie i co widzi? Siwowłosego starzec drzemie, a ubranie i jedna ręka drogich szczątków płoną, zajęte od płomienia świecy, która upadła na katafalk”. Zob. S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 429.

wiadomość: „[...] obudź się, zostaw mnie, ocalej, przeżyj, by opowiedzieć historię mojego spłonięcia”⁶⁰⁹.

⁶⁰⁹Słowa końcowe stanowią interpretacyjną parafrazę słów, które wedle ojca wypowiedziało do niego we jego śnie zmarłe dziecko. Autorką tej parafrazy jest Cathy Caruth. Zob. C. Caruth, *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, przekł. K. Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, pod red. T. Łysiaka, Kraków 2015, s. 49.

PISANIE DOŚWIADCZENIA. REKAPITULACJA

Ten, kto żyje w głębokiej zależności od dzieła – dlatego, że je pisze lub dlatego, że je czyta – doświadcza samotności tego, co wyraża jedynie słowo *bycie*: słowo, które język osłania, kiedy je skrywa, albo które ukazuje, kiedy sam znika w milczącej pustce dzieła.

Maurice Blanchot⁶¹⁰

Wiersz – literatura – zdaje się wiązać z mową, która nie może zostać przerwana, ponieważ niczego nie wypowiada: ona jest. Wiersz nie jest tą mową, jest początkiem, natomiast ona nigdy się nie zaczyna, tylko mówi wciąż na nowo i wciąż się rozpoczyna.

Maurice Blanchot⁶¹¹

PISANIE RANY

Tym, co zbliża nasze rozważania do głównych tez postawionych przez Maurice’a Blanchota w jego *Przestrzeni literackiej*, jest swoiste ujęcie dzieła – staje się ono w jego wywodach dziełem-pracą, dziełem, które przekształca się z fundamentalistycznego *εργον* (*ergon*), w ruchome *ενεργεια* (*energeia*): „[...] albowiem wiersz – pisze Blanchot – «zarówno przyciąga, jak i oswabadza», «ożywia wszystkie rozproszone, zapoznane i ruchome złoża»: w nim słowo *nuit*, pomimo swej jasności, przemienia się w intymną głębię nocy”⁶¹². Taka prezentacja dzieła prowadzi spojrzenie jednocześnie ku instancji podmiotu – tu jednak powinniśmy dokonać zaprzeczenia, bowiem nie tyle chodzi o instancję podmiotu, ile o pracę w obrębie podmiotowości, a co za tym idzie o doświadczeniowe *subiectum* pisania.

Wszelkie deskryptywne zamiennie tak rozumianej „osoby literatury nowoczesnej”⁶¹³, wszelkie figury nowoczesnej świadomości – ślady, rozpady, rysy, śmierci i zmartwychwstania – okazują się tylko zastępczymi formułami, figuralnymi suplementami doświadczenia pisania, wysublimowanymi modelami podmiotowej realizacji pisania, w

⁶¹⁰ M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, przekł. i postł. T. Falkowski, Warszawa 2016, s. 12.

⁶¹¹ Tamże, s. 33.

⁶¹² Tamże, s. 35.

⁶¹³ Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s.50-87 oraz A. Zawadzki, *Rysy autora. Ślad jako nowa formuła obecności podmiotu w tekście*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*. Pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, I. Puchalskiej, M. Siwiec, Kraków 2008, s. 457-468.

pisaniu i pisaniem. „Pisanie jawi się – w innym miejscu stwierdza Blanchot – jako krańcowa sytuacja, która zakłada radykalną inwersję”⁶¹⁴. Doświadczenie twórcze staje się drogą przemiany podmiotu *in statu nascendi*. Jak konstatuje Blanchot: „Pisanie nas zmienia. Nie piszemy podług tego, czym jesteśmy; jesteśmy podług tego, co piszemy”⁶¹⁵.

Wymiar doświadczeniowy, który staraliśmy się wydobyć i podkreślić w interpretowanych przez nas dziełach Wata i Lipskiego, decyduje naszym zdaniem o możliwości spotkania tych dwóch, mimo wszystko odmiennych literackich artykulacji. Poetologiczny wymiar pisania Wata skłania ku przyznaniu mu osobliwego kierunku epistemologicznego, a nawet ontologicznego – pisanie jako stawanie się. W przypadku Lipskiego należałoby przede wszystkim podkreślić aksjologiczny wymiar pisania. Staje się ono w przypadku autora *Niespokojnych* „formą życia” związaną odpowiedzialnością za los innego, ale także próbą wystosowania swoistego oskarżenia wobec cywilizacji, która gospodaruje światem w sposób niedopuszczalny.

U obu autorów pojawia się takie waloryzowanie procesu twórczego, które zwraca uwagę na obecny w nim splot gestu literackiego z gestem egzystencji. Tak u Wata, jak i u Lipskiego ten podwójny gest jest właściwie organicznym, czy też w bardziej radykalnym sensie wprost fizjologicznym. Pisanie jest zlepione z ciałem. Wat w *Moim wieku* przywołując *Wiersze śródziemnomorskie* stwierdza: „Jak powstał mój poemat śródziemnomorski? To jest egzematyczne [MW II 1990, 196]”. Egzematyczny wykwit, cieleśne, skórne schorzenie staje się tu alegoryczną figurą pisania. Pisanie zostaje związane z somatyczną hipersensytywizacją, przyjmując równocześnie status symptomu chorobowego. W innym miejscu Wat pisze:

„[...] z moją uprzykrzoną potrzebą bycia (tzw. duchem i wrażliwością cielesną) *extra muros*. To też jestem stary, jęczący, skurczony we dwoje (w podręczniku psychiatr[ii] Henri Eya znalazłem nazwę *hypersensibilité bulbaire* oraz *anxiété hypomalamigue*. Na wszystko, psie krwie, znaleźli etykietę!) i mózgowo ścieśniony, mimo że siedzę przy maszynie, stukam sobie [...]” [K 2005 I, 68]

To wyimek z listu Wata do Marii i Józefa Czapskich z 1963 roku. Doświadczenie somatyczne, uciążliwość choroby, a także swego rodzaju hiperwrażliwość, czy też jak wyżej to określiliśmy hipersensytywizacja, idą w parze z doświadczeniem pisania. „Siedzę przy maszynie” znaczy tu: siedzę przy języku. Ciało i język stają się niejako splecione ze sobą.

⁶¹⁴ M. Blanchot, dz. cyt., s.33.

⁶¹⁵ Tamże, s.96.

Adam Dziadek dał temu syntetyczny wyraz w formule „pisanie somatycznego, dotykania sensu”⁶¹⁶, którą objął pisarskie dzieło Wata. Przyjrzyjmy się jeszcze jednemu ze wspomnień Wata:

Odkąd siebie pamiętam: *vis-à-vis* mego łóżeczka stał zegar kątówka. Cyferblat z zagadkowymi znakami i ruch dwóch wskazówek był pierwszym objawem nieruchomości i zagadki ruchu. Różnica w szybkości obu wskazówek – pierwszą intuicją relatywizmu i raptowność przesunięcia ich demonstracją gry ciągłości i mutacji. Ważniejsze było wahadło: dysk z miedzi zakończony ostrym szpikulcem i po brzegach ostry. W samej regularności jego ruchów była dla mnie groźba. Nie wiem teraz, jakiej pracy niemowlęcego umysłu, w samej niezmienności i regularności ruchu wahadłowego od-do była założona konieczność jego transgresji. Zapewne nie myślałem, jakim sposobem, ale widziałem z pewnością, i czekałem na ten moment z trwogą, której siły i jedyności, a także antynomii nie już nigdy nie odtworzy, że wahadło sięgnie do mnie, jak ramię mego starszego brata, poprzez tę głupią kilkumetrową przestrzeń i ostrym dyskiem przerznie moje gardło, którego słabość, miękkość, *vulnérabilité*, wątłość znałem od wewnątrz lepiej niż cokolwiek innego i gardła mnie odąd fascynowały. [Pz 1992, 551]⁶¹⁷

Zapis ten koncentruje w pewnym sensie wszystkie główne rozterki twórcze i intelektualne Wata. Zagadka, której emblematem staje się ruchome i zarazem zatrzymujące się wahadło zegara odślania swoją korespondencję z amfibologiczną świadomością Wata, owym *esprit de contradiction* [MW 1990 I, 35]. W odniesieniu do cytowanego przez nas powyżej tekstu, Adam Dziadek pisze: „Pozornie drobny fakt, który być może był jednym z tych decydujących o całym życiu i kształcie dzieła. Doświadczenie somatyczne, które jest tu bardzo precyzyjnie dookreślone: słabość, miękkość, wątłość, dodatkowo jeszcze słowem z języka francuskiego *vulnérabilité* (‘bezbronność’, ‘osłabienie’, ale też ‘wrażliwość’), towarzyszyło pocie od wczesnego dzieciństwa i z całą pewnością wywarło wielki wpływ na kształt jego tekstów”⁶¹⁸. Chcielibyśmy przez moment skupić się na owym obcojęzycznym wtręcie, wtargnięciu – tłumaczone przez Adama Dziadka, jako ‘bezbronność’, ‘osłabienie’ i ‘wrażliwość’, francuskie *vulnérabilité* to także podatność na zranienie. Ciało – bezwzględnie byt słaby, osłabiony, wystawiony na zranienie, na wtargnięcie w jego obręb tego, co obce – staje się wprost związane z tekstem. Tak jak w przypadku podanego przez nas powyżej wspomnienia, tekst również może okazać się zraniony – zawiera obce słowo, innymi słowy, zawiera ciało

⁶¹⁶ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 53-82.

⁶¹⁷ Por. Tamże, s.54-55.

⁶¹⁸ Tamże.

obce⁶¹⁹. W jednym z listów Wata do Czapskich (13.13.1961, [Cabris]), napisanym w okresie pracy nad *Pieśniami wędrowca* ich autor referuje swoją sytuację:

Siedzę i szrajbuję obok, w autentycznej oberży, obok kościoła parafialnego z takim cmentarzykiem, że prosi się, aby tutaj umrzeć.

[...]

Ja ciągle szrajbuję, ale wszystko to jeszcze tak chaotyczne, kurki odkręcone na całego, ile tam szczerzej wody, Bóg raczy wiedzieć – strumienie! W tej chwili jestem w prawdziwej rozpacz, ale wezmę się w garść, i coś może z tego wyjdzie? Najgorsze, że z jakąś podejrzaną łatwizną znajduję nowe ukryte znaczenia, symbole, prawdy, klucze, klucze i szyfry. Straszny znak!

[K 2005 I, 61]

Wat zamiast czasownika „piszę”, użył potocznego regionalizmu „szrajbuję”, będącego spolszczoną formą niemieckiego *schreiben*. Pomijając już kwestię związaną z akcesem języka obcego, zwraca uwagę przede wszystkim brzmienie owego „szrajbuję”, które przywodzi na myśl „szramę”, „szramowanie” – „szrajbuję” przypomina „szramuję”, co zbliża nas niejako ku „ranieniu”, „rysowaniu”, „dotykaniu”. Tego rodzaju analiza lingwistyczno-brzmieniowa wydaje się uprawniona choćby z tego względu, że list, o którym mowa zawiera w sobie fragmenty poświęcone brzmieniowemu przejawianiu się słów, a co za tym idzie, znaczeniu i konotacjom, które ich brzmienie ewokuje⁶²⁰. Spójrzmy na jeszcze jedną ekscerpcję z dzieła Wata, tym razem będzie to fragment wiersza, który zamyka tom śródziemnomorskich poematów:

[...] I Zegar, który ma wybić
twoją godzinę, wstrzymał wahadło śmiertelnie ostre,
byś szybki zdążył zapuścić korzenie jeszcze głębiej
w dobry miąższ ciemności; a także – byś mógł odpłynąć

⁶¹⁹ W podobny sposób można spojrzeć na fragment listu Franza Kafki z 29 sierpnia 1917 roku, w którym pisarz po raz pierwszy przyznaje się swej siostrze Ottli, że jest chory (on także używa obcego słowa określając nim swoją cielesną „niedyspozycję”): „Była prawie czwarta rano, budzę się, zdumiewam dziwnie dużą ilością śliny w ustach, wypływam, potem zapalam światło, dziwne, to kleks krwi. I wtedy zaczęło się. *Chrlení*, nie wiem czy prawidłowo zapisane, jest jednak dobrym wyrażeniem dla owego tryskania w gardle. Myślałem, że to się nigdy nie skończy. Jak miałem to zatkać, skoro tego nie otwierałem. Wstałem, obszedłem pokój, do okna, popatrzyłem na zewnątrz, wróciłem - nadal krew, w końcu ustało i zasnąłem, lepiej niż od dawna”. Zob. F. Kafka, *Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*, przeł. R. Urbański, Warszawa 2012, s. 154.

⁶²⁰ „Przyjmijcie (okropnie to brzmi, to «ijcie» - to jakaś podstawowa skaza polszczyzny, zdrowy instynkt eufonii podszeptął skrót) [...]”. I dalej, w innym miejscu listu, Wat kontynuuje wątek: „[...] jeszcze gorzej: «wyjdźcie»! Kiedy słyszę «wyjdźcie», myślę: wyjcie, wyjcie nad uchem, które to od tysiąca lat (?) znosi”. [K 2005 I, 61-62]

z białą chmurą jeszcze dalej, ponad łuską turkusową
pieściwej fali joniskiej, której spodem,
żądzą skóry sparzony, szalony Alfeios
dogania dziewczęcia Aretuzy.
[WŚCŚ 2008, 72]

Fragment ten pochodzi z utworu noszącego tytuł *Poezja*, który powstał w styczniu 1962 roku, czyli w okresie pracy nad *Pieśniami wędrowca*, a także w bliskości czasu, w którym Wat pisał listy do Czapskich cytowane przez nas powyżej. Wiersz ten stanowi poetyckie świadectwo – tytułowa poezja, czy poetyckie pisanie zostaje tu przedstawione jako swoiste zawieszenie porządku czasu (wyraźne odwołanie do doświadczenia dziecięcego opisanego w podanym przez nas wspomnieniu), a jednocześnie staje się ono możliwością (w duchu swistego paradoksu ciemne-jasne, niskie-wysokie) chwilowego przeistoczenia, przemiany pozwalającej „[...] odpłynąć / z białą chmurą jeszcze dalej, ponad łuską turkusową / pieściwej fali joniskiej” [WŚCŚ 2008, 72]. Zauważmy, że przemiana ta nie dotyczy jednak świata jako takiego, pod powierzchnią wody nadal istnieje przerażająca żądza, nierozum, niebezpieczeństwo.

Ten swoisty kliniczno-terapeutyczny wymiar pisania pojawia się także w twórczości autora *Niespokojnych*. Podmiot Lipskiego wszelako uwikłany – w rozdartą zmiażdżoną cielesność, w historię, która wyrzuciła go poza obręb dziejącego się świata – w odosobnieniu stara się wydobyć z miazmatycznego bezhołowia pisząc, przepisując, obsesyjnie powtarzając sensory. Stara się on znaleźć odbicie własnej twarzy w strumieniu literackiej mowy, pisząc usiłuje on dokonać niemożliwego.

Organem prawdy w literaturze jest, zdaniem Lipskiego, kształt, tudzież forma – specyficznie pojęte *integrum* dzieła (wszystkie dzieła Lipskiego można traktować wedle ujęcia poetyki fragmentu). Linią życia nazywa Lipski linię estetyczną. Można z tego wywnioskować, że zbliżaniem się do prawdy będzie w literaturze zbliżanie się do linii życia poprzez opracowywanie kształtu i formy⁶²¹. Zdaje się, że Lipski za najlepszą formę dla prawdy uznał zdanie niedokończone, zdanie zerwane, tajemnicze: „Obudzi was wiatr z nad Wołgi, z którym mówiłem w nocy” [P 2015,191]. Podobna fragmentaryczność cechuje

⁶²¹ Odwołujemy się tu po raz kolejny do cytowanego we wstępie pracy fragmentu listu Lipskiego do Michała Chmielowca. Przypomnijmy: „Prawda zwłaszcza w literaturze – pisze Lipski – ma swoją olbrzymią wagę (albo, to, co za prawdę uważamy) ale zależy od kształtu powieści; albo odwrotnie: Ja w swojej psychologii pozy twierdę, że człowiek ma pół[świadome] albo nieświadome poczucie linii życia, linii właśnie estetycznej, która jest czasem silniejsza od instynktu samozachowawczego. W ten sposób człowiek kształtuje literaturę, a literatura człowieka”.

Niespokojnych, ale również *Piotrusia*, ostatnią powieść Lipskiego. Wraca w niej opisywana przez nas kwestia powtórzeń, permutacji, rekurencji sensów. Spójrzmy na słowa, które wypowiada tytułowy bohater powieści:

– Jeśli przeszłość, która zwała się nade mną, spaliła wszystkie ziarna, przygniotła mnie, wydobędzie się przez to opowiadanie to... [P 2015, 237]

Zarysowując fabułę tego dzieła możemy powiedzieć, że sprowadza się ona do perypetii Piotrusia, który musiał sprzedać się na arabskim szuku. Kupiony przez panią Cin⁶²², zostaje przez nią zmuszony blokować toaletę przed pozostałymi mieszkańcami kamienicy. Spędza w toalecie tygodnie. Dotknięty kalectwem, zniewolony i upokorzony wije się wokół muszli klozetowej. Tak wygląda początek fabuły, której kolejne wątki to właściwie próby wyzwolenia się Piotrusia, wydobycia z dna, z głębokości – „[...] wołanie z głębokości. Tym wołaniem z głębokości jest moja książka” napisał o *Piotrusiu* sam jego autor [Pzz 2002, 91].

Szczególnie warte uwagi pozostaje waloryzowanie samej czynności opowiadania: może ono stać się drogą wydobycia zawałonej, straconej przeszłości, odzyskania czy powołania do życia nieobecnego świata, który uległ Zagładzie (tu wyraźne podobieństwo do *Niespokojnych*). Zdanie, które zacytowaliśmy jako pierwsze, pada w powieści w momencie dla całości kluczowym – dokładnie w chwili, kiedy do opowiadania zachęca głównego bohatera Batia⁶²³, młoda, pełna życia, cała skoncentrowana na tym, co ma nadejść (w odróżnieniu od Piotrusia skrępowanego pamięcią). Piotruś przystaje na prośbę Batii i rozpoczyna swą opowieść – woła z głębokości.

Przy okazji próby sformułowania jakiegoś ogólnego sądu w kwestii dzieła Leo Lipskiego, przychodzi na myśl zdanie wspominanego wielokrotnie Maurice’a Blanchota, w którym mówi on o tym, że każda próba zażegnania skandalu istnienia i wyodrębnienia miejsca oraz chwili, w których dotyka nas doświadczenie graniczne – przypomina „[...] działalność komórek zabudowujących zranioną część ciała. Ciało zdrowieje, ale ostaje się

⁶²² Tu interesująca obserwacja Barbary Zielińskiej: „Pani Cin emanuje zepsuciem, rozkładem, zjełczałą starością. Jest artystką zatury, potęgą zniszczenia. Z dziury w jej sukni prześwituje brudna sutka, w którą bohater wpatruje się jak zahipnotyzowany. Sutka, która patrzy, sutka jak oko opatrności. Nie darmo jej właścicielka nosi imię Cin, imię, które jest anagramem słowa: Nic. Piotruś stawia wszystko na jedną kartę. Jeśli potrzebuje nas tylko nicość, oddajmy się nicości, która odpycha, ale i wciąga jak elektroluks”. B. Zielińska, *W kłócie świata. O „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, „Teksty Drugie” 1998 nr 1/2 s. 40.

⁶²³ Etymologia imienia, podobnie jak w przypadku Ewy z *Niespokojnych*, nie pozostaje bez znaczenia – Batia to „córnka Boga” (בַּת־יָהּ / bat’yah).

doświadczenie rany. Leczy się zranienia, nie można wyleczyć istoty rany.⁶²⁴” Jeśli przyjmiemy, że pisanie rzeczywiście koreluje z polem semantycznym rany, która przede wszystkim jest przerwaniem ciągłości powłoki ciała, wtargnięciem obcego lub też śladem takiego wtargnięcia. Czy możemy tedy powiedzieć, że pisanie będzie przerywaniem ciągłości podmiotu, oddarciem warstw ochronnych, celem odkrycia prawdy, istoty rany, ale tym samym również innej możliwości życia?

Przyglądając się dziełu Lipskiego, możemy stwierdzić, że miejscami rzecz sięga dalej, ku przestrzeni nie tyle wewnętrznej, istotowej, ile do tego, co nie jest wnętrzem (nie będąc również zewnętrzem). Docieramy tu do niemożliwości znaku, do końca języka, gdzie splot milczenia i nieobecności odsłania linię kresu zdarzeń i sygnifikacji: „[...] byłem pewien, że coś tam było jeszcze. I nagle zrozumiałem, że tego nigdy nie zobaczę. To nie było do patrzenia ani do rozumienia. To była część śmierci” [P 2015, 225].

POST TENEBRAS SPERO LUCEM

Wątki doświadczeniowy w twórczości Wata i Lipskiego krzyżują się ostatecznie w ciele – możemy powiedzieć, że w nieredukowalnym związku z nim, z jego obrębem semantyczno-symptomatologicznym, wydarza się nieustannie ponawiane świadczenie. Cieleśne procesy w przypadku Wata i Lipskiego stają się analogonem procesu tekstowego, czy mówiąc ściślej, procesu pisania. Ciału możemy więc przyznać status zwornika – poprzez ciało do podmiotu przylega pisanie, nie tylko jako potocznie rozumiane odbicie doświadczeń wewnętrznych (które zresztą często czyni się z ciałem niezwiązanymi), ale także jako przeżycie i proces organiczny, odkrycie organofanicznych i biofanicznych podstaw pisania. W ten sposób opisuje to wspomniany we wstępie Andrzej Falkiewicz: „[...] wszystkie wilgocie moje: ocze... uste... pipie... naskóre. Spokojne moje przebywanie św. Flory w zmiętych wilgnawych betach i łzo św. Fauny conocna. Mój siakający płaczu mimowiedny. Zapisie mój poprzesiakany i sączący wciąż. Modlitwo mokra”⁶²⁵. Zaś w *Niespokojnych* Lipskiego, w rozdziale *Król Olch*, padają następujące słowa: „Nie wymyśliłem tego, co powiedziałem przed chwilą. Wytrysnęło to ze mnie samo jak sperma. I to było jedyne zdanie, które należało powiedzieć; było niezmiennie” [P 2015, 127].

⁶²⁴ M. Blanchot, *Opowiadanie i skandal*, przeł. T. Komendant, „Literatura na świecie” 1985 nr 10, s.122.

⁶²⁵ A. Falkiewicz, *takim ściegiem*, Wrocław 2009, s.82.

Z ciała, a właściwie z samej jego dostępności, czy podatności na zranienie, bierze swój asumpt figura pisania jako rany, pisanie jako jątżnienie, rozognianie ran, czy też wprost, jak pisze Edmond Jabès, pisanie będące ranieniem: „[...] w sercu całkowitej nocy, gdzie to, co było tylko lękem przed raną, powoli samo stawało się raną, tajemnym miejscem zranienia, nie żeby je opatrywać – lecz żeby jej rozjātżzać bez końca” („[...] au sein de la nuit totale, où ce qui n'était qu'appréhension de blessure, peu à peu, était devenu blessure, lieu clos de blessure non pour panser la plaie mais pour la raviver sans fin”)⁶²⁶.

Pisanie to artykulacja, cielesna praca wśród wydzielin, skurczów mięśni, w bólu lub rozkoszy. Nie można również zapomnieć o kompensującej, leczącej funkcji narracyjnego przekładania przeżyć zdrowia lub choroby na przeżycia i języki literackie. Przecież w opowiadaniu choroby, w tradycji wypowiedzania, w potocznym „przegadywaniu” choroby jako kłopotu, ma swoje źródła terapeutyczny dyskurs. W tym lokuje swój sens antropologia medyczna, której celem jest wytwarzanie właściwej przestrzeni komunikacji z pacjentem. Opiera się to na hermeneutyce stanów chorobowych, rozumieniu choroby z punktu medycznego, czyli zewnętrznej interpretacji symptomów (*disease*), ale także jako immanentnego doświadczenia pacjenta (*illness*)⁶²⁷.

W obliczu tego możemy traktować literacką praktykę jako ćwiczenie w formie życia - znaczyłoby to mniej więcej, że literatura, jej przestrzeń, jest tym miejscem gdzie pytania o życiowy kształt zyskują dodatkowe, poboczne, choć może momentami właśnie szczytowe dwa sensy: ten odpowiadający potrzebom życia zdrowego i ten kłopotzący się kłopotami życia chorego.

Za Gilles'em Deleuze'm możemy powiedzieć, że przede wszystkim zwracamy się tu ku kwestii „stawania się pisarza” („le «devenir» de l'écrivain”)⁶²⁸. Pisanie to, wedle Deleuze'a, stawanie się, niezakończony proces wyłaniania: „[...] pisząc stajemy się-kobietą, stajemy się-zwierzęciem czy rośliną, stajemy się-molekułą” („on devient-femme, on devient animale ou végétal, on devient-molécule”), czy w wersji bardziej radykalnej - pisząc „stajemy

⁶²⁶ E. Jabès, *Księga Pytań*, przekł. A. Wodnicki, Kraków 2004, s.195. Tekst po francusku: E. Jabès, *Le Livre des Questions*, Paris 1988, s.194-195.

⁶²⁷ Por. T. Rakowski, *Antropologia medyczna jako stosowana nauka humanistyczna. Założenia, cele, praktyki*, w: *Antropologia stosowana*, red. M. Ząbek, Warszawa 2013, s. 356-357. Można więc rzec, że źródła dyskursu kliniki na równi odkrywa archeologia (historia materialna i relikty) i fikcja (historia opowiadana i twórczość). Zob. W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” nr 5 (2006), s. 11-35.

⁶²⁸ G. Deleuze, *Krytyka i klinika*, przeł. B. Banasiak, P. Pieniążek, Łódź 2016, s.11. Tekst francuski za Tenże, *Critique et clinique*, Paris 1993, s.15.

się-niedostrzegalnym” („jusque’à devenir imperceptible”). Deleuze posługując się słowem *devenir* wprowadził w swój dyskurs dotyczący związków literatury i życia oprócz kardynalnego znaczenia stawania się, także te oscylujące wokół „przybywania”, czy „przychodzenia” także w sensie czynności poruszania się mocą własnych nóg (w *devenir* jest przecież bezwzględnie *venir*, które znaczy tyle, co „przyjść”, „przybyć”, a także, sprowadzić, jak na przykład we frazie *faire venir le médecin*, którą można oddać polskim „sprowadzić lekarza”).

Pisarz kiedy pisze staje się – przychodzi do siebie, ale nade wszystko nieustannie przychodzi do sytuacji i miejsca pisania, być może podobnie chory przychodzi do siebie, gdy wraca do zdrowia. Piszący podmiot porusza się, przechodzi przez formę, która rodzi się pod jego piórem. Nie zawsze jednak forma pozostaje z tyłu, zdarza się, że ciągnie się za piszącym, nie dając spokoju, dzieło nie ma końca, pozostaje otwarte, albo rozpada się w nieskończoność. Niemniej, to przechodzenie przez formę może zostać ujęte jako ekwiwalent poznawczej drogi, na którą wstępuje się poprzez pisanie – nie jest to z pewnością łatwy i bezpieczny trakt, grozi nieustannie uwięźnięcie, jakieś *miss en abym*, przegrana, fiasko egzystencji.

Jedno z końcowych zdań przywoływanego tu tekstu Deleuze’a, brzmi: „[...] pisać to również stawać się czymś innym niż pisarzem” („[...] écrire, c’est aussi devenir autre chose qu’écrivain”)⁶²⁹. Nie będzie oryginalne twierdzenie, że nadzieja literatury tkwi w tym czymś innym, być może jest to stwierdzenie coraz mniej poprawne, jednakże poparte wiarą prywatną, zapewne małą, uboczną.

Literatura postawiona w tych dziwnych światłach, zostaje sprzęgnięta z pojęciami, którymi zwykło się określać życie. Literacka forma życia jest formą graniczną, balansującą, jest formą wahania, formą ruchu i dziwnym rytmem. Przebywanie w pobliżu granic wydarzającego się życia i zdarzeń sztuki, to być może niedobra przestrzeń, jednak trudno odeprzeć to wrażenie, że znaki stawiane w tym wąskim *via media*, jak pisał Leo Lipski, mienia się mimo wszystko obietnicą w sensie *spes in extremum*.

⁶²⁹ Tamże, s. 13; Tamże, s. 17.

BIBLIOGRAFIA

Dziela Aleksandra Wata:

- Wat A.: *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*. Wyb. i oprac. W. Bolecki, J. Zieliński. Warszawa 1993.
- Wat A.: *Coś niecoś o „Piecyku...”*. *Brulion*, „Zeszyty Literackie” nr 99, 2007
- Wat A.: *Dziennik bez samogłosek*. Red. K. Pietrych, P. Pietrych. Warszawa 2001.
- Wat A.: *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*. Warszawa 1920.
- Wat A.: *Korespondencja*. Cz. 1-2. Oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 2005.
- Wat A.: *Mój wiek*. Cz. 1-2. Oprac. L. Ciołkoszowa. Warszawa 1990.
- Wat A.: *Notatniki*. Oprac. A. Dziadek, J. Zieliński. Katowice 2015.
- Wat A.: *Pieśni Wędrowca*, „Twórczość” 1962 nr 7
- Wat A.: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Kraków 1992.
- Wat A.: *Publicystyka*. Oprac. P. Pietrych. Warszawa 2008.
- Wat A.: *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świedldo*. Oprac. J. Zieliński. Gdańsk 2008.
- Wat A.: *Wybór wierszy*. Oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008.

Opracowania twórczości Aleksandra Wata:

- Baniecka E.: *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, Gdańsk 2008.
- Baranowska M.: *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)*. W: *Tejże, Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
- Bolecki W.: *Od „postmodernizmu” do „modernizmu” (Wat - inne doświadczenie)*. „Teksty Drugie” 2001, nr 2.
- Bolecki W.: *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*. „Pamiętnik Literacki” 1989, LXXX, z. 1.
- Dziadek A.: „*Poemat bukoliczny*” Aleksandra Wata, *Teksty Drugie* 2000 nr 3.
- Dziadek A.: „*Soma*” i „*sema*” – zarys krytyki somatycznej. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. Boleckiego, E. Nawrockiej. Warszawa 2007.
- Dziadek A.: *Aleksander Wat w Beinecke Library w Yale*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6.
- Dziadek A.: *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.
- Dziadek A.: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999
- Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*. Red. A. Czyżak, Z. Kopcia. Poznań 2011.
- Łukasiewicz J.: *W dwudziestoleciu. O poezji Aleksandra Wata*, „Pismo” 1981 nr 5/6
- Łukaszuk M.: „...i w kołysankę już przemieniony płacz...” *Obiit... Natus est w poezji Aleksandra Wata*. Londyn 1989.
- Miłosz Cz.: *O wierszach Aleksandra Wata*. W: *Tegoż. Prywatne obowiązki*. Olsztyn 1990.
- Pietrych K.: *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*. Warszawa 1999.
- Pietrych K.: *Prze-pisywanie romantyzmu? O jednej z poetyckich dykcji Aleksandra Wata*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” nr 24.

Próchniak P.: *Wat: klucz od przepaści (na marginesie „Wierszy śródziemnomorskich)*. W: Tegoż. *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*. Kraków 2011.

Próchniak P.: *Wat: serce kamienia (notatki o Wierszach śródziemnomorskich)*. W: Tegoż. *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*. Kraków 2011.

Przymuszała B.: „Czas wzbogacony” w późnej liryce Aleksandra Wata. „Pamiętnik Literacki” 2001 nr 1.

Rojek P.: „*Historia zmącona autobiografią*”. *Zagadnienia tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*. Kraków 2009.

Rutkowski K.: Słowo o Wacie. „*Twórczość*” 1991, nr 2.

Stankowska A.: *Poezja jako doświadczenie wewnętrzne. Aleksander Wat o „epifanii naturalnego” (na marginesie „Mojego Wieku”)*. „Pamiętnik Literacki” 2013, CVI, z. 2.

Szkice o poezji Aleksandra Wata. Red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych. Warszawa 1999.

Venclova T.: *Aleksander Wat. Obrazoburca*. Przeł. J. Goślicki, Warszawa 2000.

W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata. Red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002.

Dzieło Leo Lipskiego:

Lipski L.: *Paryż ze złota*. Oprac. H. Gosk. Izabelin 2002.

Lipski L.: *Powrót*. Oprac. A. Maciejowska. Paryż – Kraków 2015.

Lipski.: *Niespokojni*. Olsztyn 1998

Opracowania twórczości Leo Lipskiego:

Bereś S.: *Piekło Leo Lipskiego*. W: Tegoż, *Szuflada z Atlantydy*. Wrocław 2002.

Bereś S.: *Posłowie*, w: L. Lipski, *Niespokojni*. Olsztyn 1998.

Cuber M.: *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*. Kartowice 2011.

Dauksza A.: *Nosiciel pamięci. O pamiętaniu, kalectwie i pisaniu w twórczości Leo Lipskiego*. „Pamiętnik Literacki” 2013, z.4.

Głos z zamurowanego ciała. Rozmowa z Leo Lipskim i Łucją Gliksman. Rozmawiał Stanisław Bereś. „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

Gosk H.: *Jesteś sam w swojej drodze*. Izabelin 1998.

Gosk H.: *Posłowie*. W: L. Lipski: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Izabelin 2002.

Wierzejska J.: *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haumpta, Leo Lipskiego*. Warszawa 2012.

Zielińska B.: *W kłóacie świata. O „Piotrusiu” Leo Lipskiego*. „Teksty Drugie” 1998 nr 1/2.

Mielhorski R.: *Egotyki Leo Lipskiego – niedokończony dyskurs*. „ANNALES UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA LUBLIN – POLONIA”, vol. XXXII 2014

Krupiński P.: *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*. Szczecin 2011.

Konteksty literackie:

Augustyn Św.: *Wyznania*. Przeł. M. Bohusz-Szyszko. Warszawa 2008.

- Augustine S.: *Confessions with an English*. Tłum. W. Watts. London-New York 1912.
- Baudelaire Ch.: *Wino i haszysz (Sztuczne raje)*. *Analekta z pism poety*. Przeł. B. Wydźga. Warszawa 1926.
- Blake W.: *The Selected Poems of William Blake*. Wordsworth Editions 1994.
- Carroll L.: *Ala w krainie czarów*. Tłum. M. Morawska, Warszawa 1927.
- Carroll L.: *Pieśni wędrowca: Alicja w Krainie Czarów*. Tłum. A. Marianowicz, Warszawa 1955
- Carroll L.: *Alice's Adventures in Wonderland*. London 1806.
- Carroll L.: *Przygody Alinki w Krainie Cudów*. Tłum. Adela S. Warszawa 1910.
- De Voragine J.: *Złota legenda*. Tłum. J. Pleziowa. Warszawa 1983.
- Falkiewicz A.: *ta chwila*. Wrocław 2013.
- Falkiewicz A.: *takim ściegiem*, Wrocław 2009.
- Flaubert G.: *Szkoła uczuć*. Przeł. A. Micińska, Warszawa 1974.
- G. Flaubert, *Kuszenie świętego Antoniego*. Przeł. P. Śniedzewski, z koment. G. Séginier, R. Lis i R. Przybylskiego. Warszawa 2010.
- Grimm J.: Grimm Wilhelm, *Żelazny piec*. Tłum. E. Bielicka. W: Tychże *Baśnie braci Grimm*, t.II, Warszawa 1989.
- Herbert Z.: *Wiersze wybrane*. Oprac. R. Krynicki, Kraków 2005.
- Hölderlin F.: *Wiersze*. Przeł. B. Antochewicz. Wrocław 1982.
- Hölderlin F.: *Poezje zebrane*. Przeł. A. Lam. Pułtusk 2014.
- Jabès E.: *Księga Pytań*, przekł. A. Wodnicki. Kraków 2004
- Jabès E.: *Le Livre des Questions*. Paris 1988.
- Joyce J.: *Utwory poetyckie. Poetical Works* (wyd. dwujęzyczne). Przeł. M. Słomczyński. Kraków 1972.
- Kafka F.: *Dzienniki*. Przeł. J. Werter, Londyn 1993.
- Leiris M.: *Wiek męski wraz z rozprawą literatura a tauromachia*. Przeł. T. i J. Błoński, Warszawa 1972.
- Leśmian B.: *Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadel. Wrocław 1983.
- Meyrink G.: *Golem*. Przeł. A. Lange. Łódź - Wrocław 2004.
- Pound E.: *Wortycyzm* (fragment). Przeł. L. Engelking. „Literatura na Świecie” 1991 nr 1.
- Proust M.: *W stronę Swanna* Przekł. T. Boy-Żeleński. Kraków 2004
- Rilke R. M.: *Osamotniony na szczytach serca*. Przeł. A. Pomorski. Warszawa 2006.
- Rilke R. M.: *Poezje* (wydanie dwujęzyczne). Przeł. M. Jastrun. Kraków 1974.
- Rilke R. M.: *Poezje*. Przeł. A. Sandauer, Warszawa 1983.
- Rilke R.M.: *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*. Przeł. W. Hulewicz. Warszawa 1958.
- Rimbaud A.: *Ja to ktoś inny. Korespondencja Artura Rimbauda*. Przeł. J. Hartwig, A. Międzyrzecki. Warszawa 1970
- Rimbaud A.: *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Red. L. Forestier. Paris 1993.
- Rimbaud A.: *Sezon w piekle. Iluminacje*. Przeł. A. Międzyrzecki, Kraków 2007.
- Rimbaud A.: *Sezon w piekle. Iluminacje*. Przeł. A. Międzyrzecki. Kraków 2007

Schulz B.: *Księga listów*. Oprac. J. Ficowski. Kraków 1975.

Shakespeare W.: *Hamlet*. Przeł. S. Barańczak. Poznań 1995.

Shakespeare W.: *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*. Oprac. J. R. Crawford. Londyn 1917.

Shakespeare W.: *The Tragedy of Macbeth*. Oprac. E. K. Chambers. Toronto 1907.

Sommer P.: *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*. Wrocław 2006

Stevens W.: *The Collected Poems*, New York 1971

The Greek New Testament. SBL Edition, Atlanta 2010.

Wagner R.: *Parsifal*. Przeł. L. Popławski. Lwów 1906.

Waiblinger F. *Phaëton*. Stuttgart 1823

Ważyk A.: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1982.

Williams W. C.: *Spóźniony śpiewak*. Przeł. J. Hartwig, Wrocław 2009.

Literaturoznawstwo:

Adamski J.: *Historia literatury francuskiej (zarys)*. Gdańsk 2000.

Autobiografia. Red. M. Czermińska. Gdańsk 2009.

Bachelard G.: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Przeł. W. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975.

Balbus S.: „Zagłada gatunków”. „Teksty Drugie” 1999 nr 6.

Barthes R.: *Efekt rzeczywistości*. Przeł. M. P. Markowski. „Teksty Drugie” 2012 nr 4.

Barthes R.: *Od dzieła do tekstu*. „Teksty Drugie” 1996, nr 6.

Barthes R.: *S/Z*. Przeł. R. Miller. Gateshead 2002.

Barthes R.: *Znak w wyobraźni*. Przeł. J. Lalewicz, w: *Mit i znak. Eseje*. Wyb. J. Błoński, Warszawa 1970.

Barthes, R.: *Efekt rzeczywistości*. Przeł. M. P. Markowski. „Teksty Drugie” 2012 nr 4

Blanchot M.: *L'espace littéraire*. Paris 1955.

Blanchot M.: *Literatura i Prawo do śmierci*. W: Tegoż, *Wokół Kafki*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa 1996.

Blanchot M.: *Opowiadanie i skandal*. Przeł. T. Komendant. „Literatura na świecie” 1985 nr 10.

Blanchot M.: *Przestrzeń literacka*. Przeł. T. Falkowski. Warszawa 2016.

Blanchot M.: *Refleksje o surrealizmie*. Przeł. K. Rodowska. „Literatura na Świecie” nr 10, 1996.

Bolecki W.: *Preteksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991.

Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku. Red. A. Lipszyc, M. Zaleski. Warszawa 2015.

Culler J.: *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*. Przeł. T. Kunz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. Nycz. Kraków 2004.

Culler J.: *W obronie nadinterpretacji*. W: U. Eco [i in.], *Interpretacja i nadinterpretacja*. Przeł. T. Bieroń. Kraków 2008.

Czermińska M.: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyzwanie i wyznaczenie*, Kraków 2000.

Czermińska M.: *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987.

- Czerwiński M.: *Maszyna przecząca. O literaturze jako formie negacji w aspekcie performatywnym*, Kraków 2014.
- Davidson D.: *Widzieć poprzez język*. Przeł. A. Żychliński. „Teksty Drugie” 3/2007.
- Delaperrière M.: *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Przeł. A. Dziadek, Katowice 2004
- Genette G.: *Discours du récit*, Paris 1972.
- Genette G.: *Narrative Discourse: an Essay in Method*. Przeł. J. L. Lewin. Oxford 1980.
- Gusdorf G.: *Warunki i ograniczenia autobiografii* przeł. J. Barczyński. „Pamiętnik Literacki” 1979 nr 1.
- Hillis Miller J.: *O literaturze*, tłum. K. Hoffman, Poznań 2014
- Hillis Miller J.: *On Literature*. London and New York (Taylor & Francis e-Library) 2004.
- Jaworski S.: *Piszę więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*. Kraków 1993.
- Jeleński K. A.: *Chwile oderwane*. Gdańsk 2010.
- Klentak-Zabłocka M.: *‘Ja jestem literaturą’*. Przypadek Franza Kafki. „LiterariaCopernicana” 2/2013
- Kluba A.: *Poemat prozą w Polsce*. Warszawa – Toruń 2014.
- Kordys J.: *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*. Kraków 2006
- Kruszelnicki W.: *Pragnienie Realnego albo fantazmat Zewnątrz wśród nędzy językowo zdefiniowanego świata*. „Przestrzenie Teorii” 2011 nr 16.
- Kuczyńska-Koschany K.: *Czternaście uwag o „Samogłoskach”*. „Literatura na Świecie” 2015 nr 9-10.
- Kuncewicz P.: *Agonia i nadzieja. Proza polska od 1956* (t. IV). Gdańsk 2001.
- Kuźma E.: *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki*, w: *Poetyka bez granic*. Red. W. Bolecki, W. Tomasik. Warszawa 1995.
- Lacoue-Labarthe P.: *Poezja jako doświadczenie*. Przeł. J. Margański, Gdańsk 2004.
- Langbaum R.: *The Poetry of Experience. The Dramatic Monolog in Modern Literary Tradition*. New York 1957
- Lejeune P.: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, E. Nawrocka. Warszawa 2007.
- Literatura i wiedza*. Red. W. Bolecki, E. Dąbrowska. Warszawa 2006.
- Lubas-Baroszyńska R.: *Tożsamość i autobiografia*. „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2.
- Lubaszewska A.: *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*. Kraków 2009.
- Łukasiewicz J.: *Oko poematu*. Wrocław 1991.
- Man P de.: *Aesthetic Ideology*. Red. A. Warminski. Minneapolis 1997.
- Man P de.: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego i Prousta*, przeł. A. Przybylski, Kraków 2004
- Man P de.: *Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss*. W: *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Red. C. Hosek, P. Parker. Ithaca 1985.
- Man P de.: *Znak i symbol w „Estetyce” Hegla*. Przeł. A. Przybylski, „Sztuka i Filozofia” 1999 nr 16.

- Markowski M. P.: *O reprezentacji*. W: *Kulturowa Teoria Literatury*. Red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006
- Melberg A.: *Hölderlin Heideggera: cezura i chiazma*. „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12.
- Meschonnic H.: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse 1982.
- Mikołajewski J.: *Historia odrębna*, w: *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*. Red. G. Jankowicz. Kraków 2001.
- Mizerkiewicz T.: *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*. Poznań 2013.
- Momro J.: *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*. Kraków 2010.
- Momro J.: *Spojrzenie negatywności (Blanchot, Giacometti, Beckett)*. W: *Oblicza narcyza. Obecność autora w dziele*. Pod. red. M. Cieśli-Korytowskiej, I. Puchalskiej, M. Siwiec. Kraków 2008.
- Nasiłowska A.: *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą, hasło*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, Wrocław 1993.
- Nowoczesność jako doświadczenie*. Red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska. Kraków 2006.
- Nowoczesność jako doświadczenie: analizy kulturoznawcze*. Red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, B. Giza. Warszawa 2008.
- Nowoczesność jako doświadczenie: dyscypliny-paradygmaty-dyskursy*. Red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Warszawa 2008.
- Nycz R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Warszawa 2002.
- Nycz R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- Nycz R.: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012.
- Nycz R.: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984.
- Pamięć i afekty*. Red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz. Warszawa 2014.
- Podraza-Kwiatkowska M.: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polsk*. Kraków 2001.
- Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*. Red. E. Kasperski, T. Mackiewicz. Warszawa 2004.
- Popiel M.: *Poetyka autokreacji. Narracje doświadczenia artystycznego*. W: *Kulturowe Teorie Literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. Walas, R. Nycz. Kraków 2012.
- Riffaterre M.: *Generowanie tekstów Lautréamonta*. Przeł. T. Cieślak-Sokołowski. W: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu (t. III)*. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 2011.
- Rosner K.: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003.
- Sheppard R.: *Problematyka modernizmu europejskiego*. Przeł. P. Wawrzyszko. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. Nycz, Kraków 2004.
- Skrendo A.: *Tadeusz Różewicz i granice literatury*. Kraków 2002.
- Sławiński J.: *Miejsce interpretacji*. Gdańsk 2006.
- Słomczyński M.: *Od tłumacza*. W: L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła pod drugiej stronie lustra*. Przeł. M. Słomczyński. Warszawa 1975
- Stanzel F.: *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*. Przeł. R. Handke. „Pamiętnik Literacki” nr 4.
- Swoboda T.: *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*. „Teksty Drugie” 2005, nr 5.

Tabaszewska J.: *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, „Pamiętnik Literacki” 2013, CIV, z.4.

Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej. Pod red. A. Legeżyńskiej, R. Nycza. Warszawa 2012.

Todorov T.: *Ludzie opowieści*. Przeł. R. Zimand, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

Wolski P.: *Zawsze fragment. O polskim literaturoznawstwie i jego kanonie (Zagłady)*. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1.

Zawadzki A.: *Literatura a myśl słaba*. Kraków 2009

Zawadzki A.: *Rysy autora. Ślad jako nowa formuła obecności podmiotu w tekście*. W: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*. Pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, I. Puchalskiej, M. Siwiec, Kraków 2008.

Antropologia kulturowa, filozofia:

Adorno T.: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994.

Agamben G.: *Nagość*. Przeł. K. Żaboklicki. Warszawa 2010.

Agamben G.: *Profanacje*. Przeł. M. Kwaterko. Warszawa 2006.

Antologia studiów nad traumą. Red. T. Łysak. Przeł. T. Bilczewski, K. Bojarska, J. Burzyński, A. Kowalcze-Pawlik, A. Rejniak-Majewska. Kraków 2015.

Antropologia doświadczenia. Red. V. Turnera, E. Brunera. Przeł. E. Klekot, A. Szurek. Kraków 2011

Bataille G.: *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. Hedemann. Warszawa 1998.

Bataille G.: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. Kania. Warszawa 2008.

Bataille G.: *Łzy Erosa*. Przeł. T. Swoboda. Gdańsk 2009.

Bauman Z.: *Ponowoczesność, czyli jak współżyć z wieloznacznością*. W: Tegoż, *Wieloznaczność nowoczesna. Wieloznaczność wieloznaczna*, Warszawa 1995.

Benjamin W.: *O pojęciu historii*. Przeł. A. Lipszyc. W: Tenże, *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz. Kraków 2012.

Berger J.: *Giacometti*, w: *O patrzeniu*. Przeł. S. Sikora. Warszawa 1999.

Białkowski Ł.: *Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego*. Kraków 2015

Bielik-Robson A.: „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008.

Bielik-Robson A.: *Ożywcze niepojednanie: nowoczesność jako doświadczenie religijne*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie*. Red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska. Kraków 2006

Blumemberg H.: *Światło jako metafora prawdy. Przedpole filozoficznego kształtowania pojęć*. Przeł. Z. Zwoliński. „Kronos” 2013, nr 2.

Bohrer K. H.: *Absolutna teraźniejszość*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 2003.

Bohrer K. H.: *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 2005.

Burzyńska A.: *Dekonstrukcja, polityka i per formatyka*. Kraków 2013.

Bystroń J.: *Pieśń ludowa w Polsce*, w: *Polska pieśń ludowa. Wybór*, Kraków 1921

Caruth C.: *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*. Przeł. K. Bojarska. W: *Antologia studiów nad traumą*. Pod red. T. Łysiaka. Kraków 2015.

Cioran E.: *Samotność i przeznaczenie*. Przeł. A. Dwulit. Warszawa 2008.

Cioran E.: *Upadek w czas*. Przeł. I. Kania. Warszawa 2008.

- Cornell P.: *Drogi do raju. Przypisy do zaginionego rękopisu*. Przeł. A. Chojcecki. Gdańsk 2003.
- Czaja D.: *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe*. Kraków 2013.
- Deleuze G.: *Krytyka i klinika*. Przeł. B. Banasiak, P. Pieniążek. Łódź 2016
- Deleuze G.: *Krytyka i klinika*. Przeł. B. Banasiak, P. Pieniążek. Łódź 2016.
- Derrida J.: *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*. Przeł. P.-A. Brault, M. Naas, Chicago 1993.
- Derrida J.: *Pismo i telekomunikacja*. Przeł. J. Skoczylas. „Teksty” 1975, nr 3.
- Derrida J.: *Points... Interviews, 1974–1994*. Przeł. P. Kamufi. Stanford 1995.
- Dewey J.: *Art as Experience*. New York 1980.
- Dilthey W.: *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*. Przeł. E. Paczkowska-Łagowska. Gdańsk 2004.
- Dilthey W.: *Pisma estetyczne*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1982.
- Durand G.: *Wyobraźnia symboliczna*. Przeł. C. Rowiński. Warszawa 1986.
- Eliade M.: *Joga. Nieśmiertelność i wolność*. Przeł. B. Baranowski. Warszawa 1984.
- Eliade M.: *Mefistofeles i androgyn*. Przeł. B. Kupis. Warszawa 1994.
- Eliade M.: *Traktat o historii religii*. Przeł. J. Wierusz-Kowalski. Warszawa 1966.
- Engelking A.: *Kłótnia. Rzecz o ludowej magii słowa*, Wrocław 2000
- Foster H.: *Powrót Realnego. Awangardy u schyłku XX wieku*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2010.
- Foucault M.: *Hermeneutyka podmiotu*. Przeł. M. Herer, Warszawa 2012.
- Foucault M.: *How an 'Experience-Book' is Born*. W: Tegoż, *Remarks on Marx. Conversations with Duccio Trombadori*. Przeł. R. J. Goldstein, J. Cascaito. New York 1991.
- Foucault M.: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Wyb. i oprac. T. Komendant. Warszawa 1999.
- Freud S.: *Objaśnianie marzeń sennych*. Tłum. R. Reszke. Warszawa 1996.
- Freud S.: *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, (t.3). Przeł. R. Reszke. Warszawa 1997.
- Gadamer H-G.: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Giddens A.: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. A. Szulżycka. Warszawa 2006.
- Heidegger M.: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Oprac. K. Michalski. Warszawa 1977.
- Heidegger M.: *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran, Warszawa 2008.
- Heidegger M.: *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004.
- Heidegger M.: *Podstawowe problemy fenomenologii*. Tłum. B. Baran. Warszawa 2009.
- Heller Á.: *Przygodność*. Tłum. W. Bulira. W: Tejże, *Eseje o nowoczesności*. Red. nauk. J. P. Hudzik. Toruń 2012,
- Herder J. G.: *O początkach pieśni w ogóle*. Przekł. E. Namowicz. W: *Wybór pism*. Oprac. T. Namowicz, Wrocław 1987
- Jaspers K.: *O tragiczności*. Przeł. A. Wołkowicz W: *Filozofia egzystencji. Wybór pism*. Wyb. S. Tyrowicz. Warszawa 1990.

- Jay M.: *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*. Przeł. A. Rejniak-Majewska. Kraków 2008.
- Kędzierski M.: *Alberto Giacometti i jego „rzeczywistość”*. „Kwartalnik Artystyczny. Dodatek” 2013.
- Kruszelnicki W.: *Pragnienie Realnego albo fantazmat Zewnątrz wśród nędzy językowo zdefiniowanego świata*. „Przestrzenie Teorii” 2011 nr 16.
- Lacan J.: *Imiona-Ojca.*, Przeł. R. Carrabino, T. Gajda, J. Kotara, B. Kowalów, A. Kurek. Warszawa 2013.
- Lacan J.: *Mit indywidualny neurotyka albo Poezja i prawda w nerwicy*. Przeł. T. Gajda, J. Kotara, J. Waga. Warszawa 2015.
- Levinas E.: *Bóg, śmierć i czas*. Przeł. J. Margański. Kraków 2008.
- Levinas E.: *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*. Tłum. A. Kuryś. Gdynia 1991.
- Marcel G.: *Tajemnica bytu*. Tłum. M. Frankiewicz. Kraków 1995.
- Marquard O.: *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 2007.
- Matuszewski K.: *Georges Bataille – Inwokacje zatury*. Mikołów 2012.
- Mishra R. S.: *Podstawy jogi królewskiej*. Oprac. M. Uroczyński. Sosnowiec 1995.
- Nietzsche F.: *Radosna wiedza („La gaya scienza”)*, przeł. M. Łukasiewicz, Gdańsk 2008.
- Przybylski R.: *Historia świętego Antoniego Eremity*. W: G. Flaubert, *Kuszenie świętego Antoniego*. Przeł. P. Śniedzewski, z koment. G. Séginier, R. Lis i R. Przybylskiego. Warszawa 2010.
- Ricoeur P.: *Symbol daje do myślenia*. W: Tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Oprac. S. Cichowicz. Przeł. Ewa Bieńkowska. Warszawa 1975.
- Ricoeur P.: *Życie w poszukiwaniu opowieści*. Tłum. E. Wolicka, „Logos i Ethos” 1993, nr 2.
- Salmann E.: *Daleka bliskość chrześcijaństwa*. Przeł. B. Sawicki. Kraków 2005.
- Seel M.: *Estetyka obecności fenomenalnej*. Przeł. K. Krzemieniowa. Kraków 2008.
- Skarga B.: *Kwintet metafizyczny*. Kraków 2005.
- Sloterdijk P.: *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*. Przeł. J. Janiszewski, Warszawa 2014.
- Taylor Ch.: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Tłum. M. Gruszczyński i in. Warszawa 2001.
- Turner V.: *Od rytuału do teatru*. Przeł. M. i J. Dziekanowie. Warszawa 2005.
- Vattimo G.: *Koniec nowoczesności*. Przeł. M. Surmacz-Gawłowska. Kraków 2006.
- Witkiewicz S. I.: *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*. Kraków 1923.
- Wittgenstein L.: *Dociekania filozoficzne*. Przeł. B. Wolniewicz. Warszawa 2011.

STRESZCZENIE

Rozprawa *Pisanie doświadczenia. Podmiotowość i poetologia w twórczości Aleksandra Wata i Leo Lipskiego* podejmuje zagadnienie doświadczenia związanego z procesem twórczym w literaturze nowoczesnej na przykładzie wybranych dzieł autorów wskazanych w tytule.

W pierwszej części *Doświadczenie twórcze i poetologia w nowoczesności* zostaje podjęta próba wstępnego rozpoznania trzech kluczowych kategorii modernistycznego podmiotu, doświadczenia w nowoczesności oraz poetologii jako szczególnej wiedzy zdeponowanej w dziele literackim. Zostają również przedstawione źródła koncepcji, podstawy teoretyczne i metodologiczne propozycje.

Część druga *Aleksander Wat: poetologia epistemologiczna* opiera się przede wszystkim na interpretacyjnym zbliżeniu do dwóch poematów autora wymienionego w jej tytule. Pierwszym z nich jest wydany w 1919 roku poemat *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*. Drugim poematem są *Pieśni wędrowca*, stanowiące pierwszą część dyptyku *Wiersze śródziemnomorskie* wydanego w 1962 roku. Z wyników przeprowadzonych analiz wyłoniony zostaje epistemologiczny projekt pisania autora *Ciemnego świecidła*.

W części trzeciej *Leo Lipski: poetologia aksjologiczna* zostaje podjęta próba interpretacji krótkich form z pogranicza poezji i prozy zwanych przez ich autora „egotykami”. Utwory te nie zostały opublikowane za życia Lipskiego. Stanowią one jednak ważną część jego pisarstwa, skupiającą w istocie wszystkie fundamentalne kwestie dla tej twórczości. Następnie poddana „doświadczeniowej” interpretacji zostaje pierwsza powieść Leo Lipskiego pt. *Niespokojni*. Utwór ten podobnie jak cykl „egotyków” ukazał się drukiem dopiero po śmierci autora. Z całości wyłania się ogólna formuła poetologiczna obecna w dziele Lipskiego, którą można nazwać aksjologiczną.

W czwartej części *Pisanie doświadczenia. Rekapitulacja* zostaje przedstawione krótkie podsumowanie wraz z próbą sformułowania ogólnej zasady pisania doświadczenia obecnego w twórczości obu autorów.

SUMMARY

The main aim of the dissertation *Writing Experience. Subjectivity and Poetology in Aleksander Wat's and Leo Lipski's works* is to concentrate on an unusual writing experience. Generally speaking, this doctoral thesis is an attempt to analyze and describe special concatenation of existential and textual level. Furthermore, the thesis aims to examine a peculiar experience of literature understood as a deeply existential experience of life.

First chapter is an attempt to read the cover authors works as a part of thinking about modern literature experience. The primarily perspectives concern the creative writing experience and its influence on a shape of subjectivity and consciousness. All main considerations are based on very meticulous reading of works of Aleksander Wat and Leo Lipski. These authors and their works are important and significant examples of intertwined idiosyncratic experience of literature and creative poetological existence. These two aspects of life are effectuated by these authors as a certain complex of being and a peculiar form of life.

The main goal of chapter is to analyse two Aleksander Wat's poems in which the specific experience of writing characteristic of the author's works can be recognized – the first title is *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*, the second: *Pieśni wędrowca*,. The first poem presents a consciousness in a state of eclipse. This altered state of mind leads eventually to more intensive cognition and experience. All of this occurs alongside and within a textual drift. The second poem presents characteristic subject's voyage. In this voyage we can see two levels – the first predicates literally meaning, whereas the second - figural meaning. Hence, this poem can be read as a story about internal experience.

The third chapter includes the analyses of two Leo Lipski's works. First, the cycle of specific textual form called „egotyki”, a neologism created by Leo Lipski is being interpreted. The textual form of „Egotyki” lies on the verge between poetry and prose. However, this cycle represents all the most important problems of Lipki's works. The second work of Lipski, which is describe, is the novel called *Niespokojni*. The novel was published in 1998, after the death of its author. The key problems of the novel are absence and loss in the prewar experience.

The main aim of chapter four is to summarize all the results of the project. Hereby the author of the thesis tries to indicate an overall concept for literary writing described in the previous chapters. The center of this consideration, however, lies between two anthropological concepts, namely health and illness. The main sense of an eponymous wound of writing can be located in the space created by these two different concepts. However, health and illness are interconnected categories of personal life experience which, in a manner of speaking, determine experience of writing in general.

The works of Wat and Lipski are the examples of the twentieth-century literature which can be described as an inseparable union of writing and life. This reasoning is partly based on the anthropological considerations and partly on the poetics of experience, which identify literature and art as specific arrangements of human experience and as a particular spiritual exercise as well.

